ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 46

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ

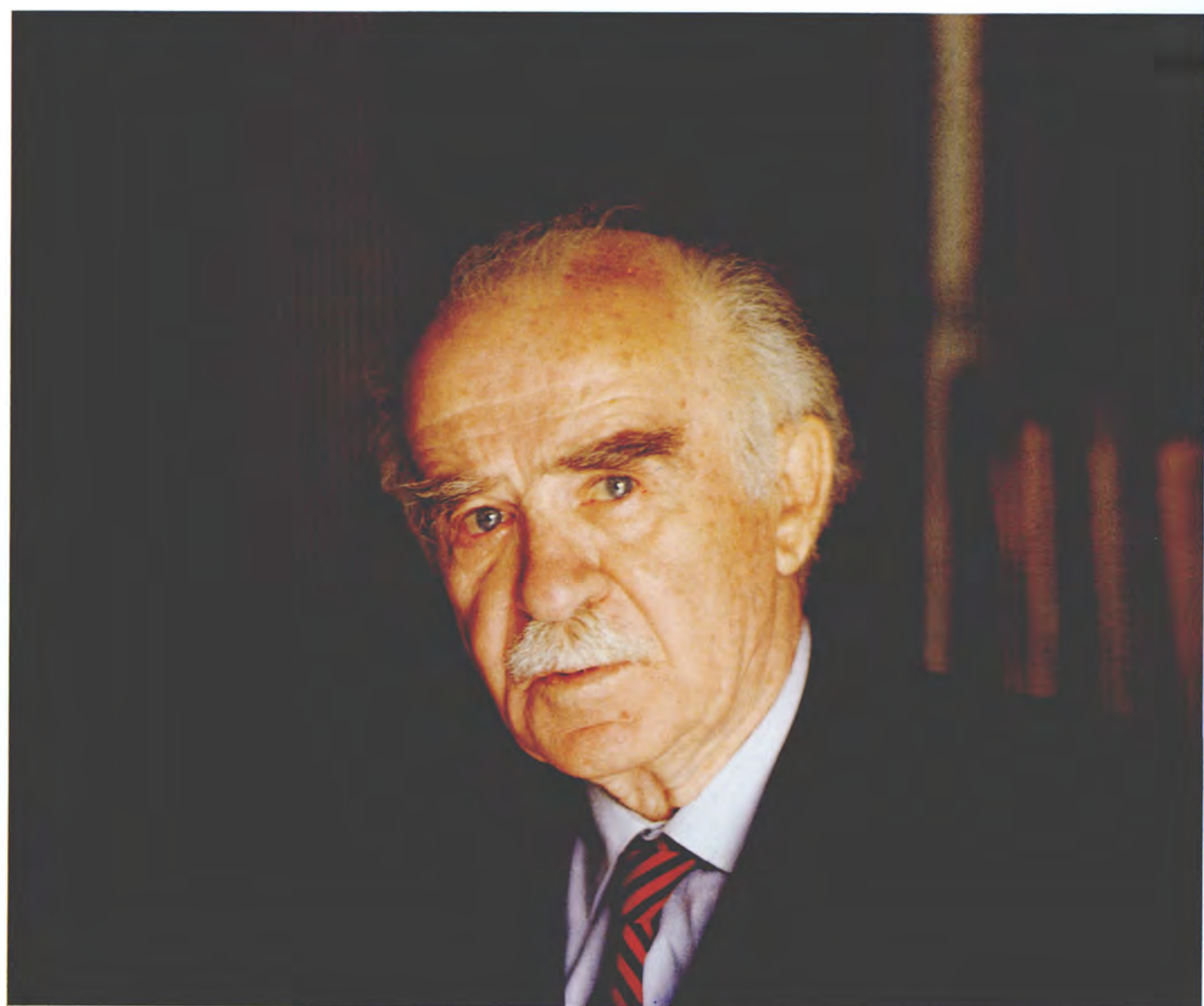
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΤΟΜΟΣ 1



ΑΘΗΝΑ 1991
ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 46

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΤΟΜΟΣ 1

ΑΘΗΝΑ 1991
ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Εὐαγγελία Κυπραίου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Εὐαγγελία Κυπραίου
Ντιάνα Ζαφειροπούλου

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
Εὐαγγελία Κουτσούρη

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ρούλα Γιαννουλάκη

ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ ΕΓΧΡΩΜΩΝ
Colour Center, Στ. Παπαδόπουλος - Κ. Ἀλεξανδρής

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
Ε. Μπουλοῦκος - Ἀ. Λογοθέτης

ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΕΓΧΡΩΜΩΝ
Ἀ. Πετρουλάκης

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
LIBRO, Γ. Μπουντάς - Χ. Βασιλειάδης

ISBN 960-214-113-1
ΤΟΜΟΣ Α 960-214-114-Χ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΓΚΥΚΛΙΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΤΙΜΗΤΙΚΟΥ ΤΟΜΟΥ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Κύριε/Κυρία Συνάδελφε,

Συμπληρώνονται ἐφέτος 50 χρόνια συγγραφικῆς δραστηριότητος τοῦ τέως διευθυντοῦ τοῦ Μουσείου Μπενάκη καί τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀκαδημαϊκοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, τοῦ ὁποίου γνωστή εἶναι ἡ μεγάλη συμβολή στήν ἔρευνα τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς τέχνης. Μέ τήν εὐκαιρία αὐτή μιά ὁμάδα συναδέλφων, φίλων καί μαθητῶν του ἔλαβε τήν πρωτοβουλία τῆς ἐκδόσεως τιμητικοῦ τόμου πού θά περιέχει μελέτες σχετικές μέ τήν βυζαντινή καί τήν μεταβυζαντινή τέχνη, ἱστορία καί φιλολογία. Οἱ μελέτες, γραμμένες στά ἑλληνικά, ἀγγλικά, γαλλικά, γερμανικά ἤ ἰταλικά, δέν πρέπει νά ὑπερβαίνουν τίς εἴκοσι πέντε δακτυλογραφημένες σελίδες, μαζί μέ τίς ὑποσημειώσεις. Ἡ φωτογραφική καί σχεδιαστική τεκμηρίωση πρέπει νά εἶναι περιορισμένη καί νά περιλαμβάνει κυρίως πρωτότυπο ὑλικό.

Παρακαλοῦμε νά μᾶς γνωρίσετε μέχρι 30 Σεπτεμβρίου 1988 ἄν ἐπιθυμεῖτε νά μετάσχετε στήν συλλογική αὐτή ἐκδήλωση μέ ἄρθρο σας ἤ ἁπλῶς νά συμπεριληφθεῖτε στήν Tabula Gratulatoria, πού θά συνοδεύει τόν τόμο.

Η ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ, Καθηγητής τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης.
ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Διευθύντρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Καθηγητής τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.
ΝΙΚΟΛΑΟΣ Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ὁμότιμος Καθηγητής τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.
ΜΑΝΟΥΣΟΣ ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ, Καθηγητής τοῦ Ἐθνικοῦ Μετσοβίου Πολυτεχνείου.
ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND, Ἀναπληρώτρια Καθηγήτρια τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης.
ΑΝΝΑ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ἐπίτιμος Ἔφορος Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Ὁ Μανόλης Χατζηδάκης, πέμπτο παιδί τοῦ Εἰσαγγελέως Ἐφετῶν Κρήτης Γερασίμου Χατζηδάκη καί τῆς Ζωῆς Κελαϊδῆ, γεννήθηκε στό Ἡράκλειο στίς 15 Νοεμβρίου 1909. Μεγάλο μέρος τῆς παιδικῆς του ἡλικίας τό πέρασε στά Χανιά, τέλειωσε ὅμως τό γυμνάσιο στήν Ἀθήνα, ὅπου μετῴκησε ἡ οἰκογένειά του μετά τόν πρόωρο θάνατο τοῦ πατέρα του τό 1920. Καθοριστικό ρόλο γιά τήν σταδιοδρομία του ἔπαιξε ἡ προσωπικότης τοῦ θείου του Ἰωσήφ Χατζιδάκι, πρωτοπόρου, μαζί μέ τόν Στέφανο Ξανθουδίδη, τῆς κρητικῆς ἀρχαιολογίας. Βαδίζοντας στ' ἀχνάρια του ὁ Μανόλης Χατζηδάκης γράφτηκε στήν Φιλοσοφική Σχολή τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὅπου παρηκολούθησε, μεταξύ ἄλλων, τίς παραδόσεις καί τά φροντιστήρια τοῦ Νίκου Βέη, τοῦ Κωνσταντίνου Ἀμάντου καί τοῦ Γεωργίου Οἰκονόμου.

Ἀποφασιστικῆς σημασίας γιά τό μέλλον του ὑπῆρξε ἡ συνάντησή του τό 1934, ἕναν χρόνο ἀφοῦ πῆρε τό πτυχίο του, μέ τόν ἐθνικό εὐεργέτη Ἀντώνιο Μπενάκη, ὁ ὁποῖος τόν προσέλαβε στό Μουσεῖο πού εἶχε ἱδρύσει λίγα χρόνια πρωτύτερα καί τόν ἔστειλε τό 1935 στήν Δυτική Εὐρώπη, γιά νά συμπληρώσει τήν κατάρτισή του καί νά εἰδικευθεῖ στήν βυζαντινή καί τήν ἰσλαμική τέχνη. Ὁ Χατζηδάκης ἔμεινε τρία χρόνια στό Παρίσι, ὅπου ἄκουσε τίς παραδόσεις καί μετέσχε στά φροντιστήρια τοῦ μεγάλου Gabriel Millet — τόν ὁποῖο θεωροῦσε πάντα ὡς τόν κατ' ἐξοχήν δάσκαλό του — καί τοῦ διαδόχου του André Grabar, καί ἔπειτα πῆγε ἄλλον ἕναν χρόνο στό Βερολίνο, ὅπου παρηκολούθησε τόν ἰσλαμολόγο Ernst Kühnel, τόν ἀρχαιολόγο Gerhard Rodenwaldt καί τόν μεσαιωνολόγο Friedrich Gerke.

Τό 1941 ὁ Χατζηδάκης ἀναλαμβάνει τήν διεύθυνση τοῦ Μουσείου Μπενάκη καί παραμένει στήν θέση αὐτή μέχρι τήν κάπως πρόωρη συνταξιοδότησή του τό 1973. Ἡ προσφορά του στό λαμπρό αὐτό ἵδρυμα ὑπῆρξε πολύπλευρη. Ἐπί τῶν ἡμερῶν του πλουτίσθηκαν σημαντικά οἱ συλλογές του Μουσείου καί τό κτήριο ἐπεξετάθη μέ δύο μεγάλες πτέρυγες, ὅπου στεγάσθηκαν οἱ συλλογές πού ἐδώρησαν ὁ Δαμιανός Κυριαζῆς, τό Ἵδρυμα Βενιζέλου καί ἡ Ἑλένη Σταθάτου. Στήν ἔκθεση τῶν ἀντικειμένων πού ἐκτίθενται στό ἀρχικό κτήριο ὁ Χατζηδάκης σεβάσθηκε τόν τρόπο ἐκθέσεως πού εἶχε ἐφαρμόσει ὁ δημιουργός τοῦ Μουσείου, χωρίς αὐστηρά γεωγραφικά ἤ χρονολογικά κριτήρια καί μέ μιά ἑνότητα στήν καλαίσθητη παρουσίαση τῶν ἐκθεμάτων καί στήν διακόσμηση τῶν αἰθουσῶν, πού διατηροῦσαν τήν μεγαλοπρέπεια ἑνός παλιοῦ ἀρχοντικοῦ καί τήν οἰκειότητα μιᾶς ἰδιωτικῆς συλλογῆς. Ἡ ἀρχή αὐτή ἔπαυσε νά τηρεῖται μετά τήν ἀποχώρησή του. Στίς νέες πτέρυγες τοὐναντίον, ἀλλά καί στίς προσωρινές ἐκθέσεις πού κατά καιρούς διοργάνωσε, ὁ Χατζηδάκης ἀκολούθησε τίς σύγχρονες μουσειακές ἀντιλήψεις κι ἀποτύπωσε στόν τρόπο ἐκθέσεως τήν σφραγίδα τῆς ἔμφυτης καλαισθησίας του. Τά ἀντικείμενα τοῦ Μουσείου ἔγιναν εὐρύτερα γνωστά μέ τήν ἔκδοση σειρᾶς ἐπιστημονικῶν καταλόγων καί ὁδηγῶν, καί μέ τήν διοργάνωση διαλέξεων μέ θέματα σχετικά μέ τίς συλλογές του.

Πολύτιμος συνεργάτης τοῦ Χατζηδάκη στό Μουσεῖο Μπενάκη ὑπῆρξε ἡ σύζυγός του φιλόλογος Εὐγενία Βέη-Χατζηδάκη († 1979).

Ἀκόμη σημαντικότερη ὑπῆρξε ἡ προσφορά τοῦ Χατζηδάκη στήν Ἀρχαιολογική Ὑπηρεσία, στήν ὁποία διορίσθηκε τό 1943, τήν ἴδια χρονιά πού ἀνακηρύχθηκε διδάκτωρ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν μέ εἰσηγητή τόν Ἀναστάσιο Ὀρλάνδο. Ἀρχικά διετέλεσε ἐπί 17 χρόνια προϊστάμενος τῆς 1ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων πού περιελάμβανε ὁλόκληρη τήν Στερεά Ἑλλάδα. Ἡ δράση του στήν Ἐφορεία ὑπῆρξε ἀναγκαστικά περιορισμένη, λόγῳ τῆς ἀνυπαρξίας ἐπιστημονικοῦ καί τεχνικοῦ προσωπικοῦ καί τῶν μηδαμινῶν μέσων πού διέθετε. Παρ᾿ ὅλα αὐτά διενήργησε ἀνασκαφές, πού διευκρίνισαν τήν οἰκοδομική ἱστορία σημαντικῶν μνημείων — τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἰλισσοῦ καί τῆς μονῆς Καισαριανῆς — καί ἐρεύνησε ἀξιόλογες παλαιοχριστιανικές βασιλικές στούς Δελφούς καί στό Κλαψί τῆς Εὐρυτανίας.

Παράλληλα, τοῦ ἀνετέθησαν σημαντικές ἀποστολές ἐκτός τῆς Ἐφορείας του. Τό 1952 ἀνέλαβε τήν τακτοποίηση τοῦ Μουσείου Ζακύνθου. Ἕναν χρόνο ἀργότερα, μόλις ἔγιναν οἱ καταστρεπτικοί σεισμοί τῶν Ἰονίων Νήσων, ξαναπηγαίνει στήν Ζάκυνθο καί καταφέρνει νά περισώσει ἀπό τά ἐρείπια καί τίς φλόγες πάνω ἀπό ὀκτακόσιες εἰκόνες, πίνακες ζωγραφικῆς καί ξυλόγλυπτα. Φροντίζει ἐπίσης ν᾿ ἀποτειχισθοῦν οἱ τοιχογραφίες ναῶν, πού εἶχαν καταστεῖ ἑτοιμόρροποι. Τά ἀξιολογώτερα ἀπό τά ἀντικείμενα αὐτά συντηρήθηκαν καί ἐξετέθησαν ὑπό τήν ἐπίβλεψή του στό νέο Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου, πού στεγάζει ἕνα ἀπό τά σημαντικότερα σύνολα μεταβυζαντινῶν εἰκόνων στήν Ἑλλάδα.

Τό 1954 καί 1956 ἀποστέλλεται μαζί μέ τόν ἀείμνηστο Στυλιανό Πελεκανίδη στό Ἅγιον Ὄρος, γιά νά καταγράψει τά κειμήλιά του. Οἱ δύο αὐτοί ἐρευνητές ἐπεσήμαναν τότε καί ἐδημοσίευσαν πολλά ἄγνωστα ἔργα τέχνης, ἡ προσπάθεια ὅμως ἐκείνη προσέκρουσε σέ ἀντιδράσεις καί ἐγκαταλείφθηκε, γιά νά συνεχισθεῖ μετά εἰκοσαετία ἀπό τήν ἱδρυθεῖσα τό 1973 Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Χαλκιδικῆς καί Ἁγίου Ὄρους.

Λίγο ἀργότερα ὁ Χατζηδάκης, τόν ὁποῖο τά δημοσιεύματά του εἶχαν ἐπιβάλει διεθνῶς ὡς αὐθεντία στόν τομέα τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀναλαμβάνει τήν καταγραφή καί κατάταξη τῆς σπουδαιοτάτης συλλογῆς εἰκόνων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καί Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν τῆς Βενετίας καί τοῦ ἐκεῖ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων. Καρπός τῆς ἐργασίας αὐτῆς εἶναι ὁ ὀγκώδης ἐπιστημονικός κατάλογος τῆς συλλογῆς.

Τό 1960 ὁ Χατζηδάκης διαδέχεται τόν Γεώργιο Σωτηρίου στήν διεύθυνση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τήν ἴδια χρονιά ἀναδιοργανώνεται ριζικά ἡ Ἀρχαιολογική Ὑπηρεσία, τήν ὁποία διηύθυνε ἀπό τό τέλος τοῦ 1958 τό στιβαρό χέρι τοῦ Ἰωάννη Παπαδημητρίου. Ὁ Χατζηδάκης ὑπῆρξε βασικός συνεργάτης του στήν ἀνανεωτική ἐκείνη προσπάθεια, πού διακόπηκε ἀπότομα τό 1967, γιά ν᾿ ἀρχίσει ὁ γνωστός κατήφορος. Ὡς διευθυντής τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπετέλεσε μέλος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου, ἀνωτάτου ὀργάνου τῆς Ὑπηρεσίας, ὅπου οἱ γνώσεις καί ἡ πεῖρα του ἦταν πολύτιμες, ὅποτε συνεζητοῦντο θέματα σχετικά μέ μεσαιωνικά καί νεώτερα μνημεῖα καί ἔργα τέχνης. Ὡς ἀνώτατο στέλεχος τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας ὁ Χατζηδάκης ἀνέπτυξε ἐξαιρετική δραστηριότητα. Στό Βυζαντινό Μουσεῖο φρόντισε γιά τόν πλουτισμό του, ἐξετέλεσε ἔργα ὑποδομῆς στίς ἀποθῆκες γιά τήν ὀρθολογιστικότερη καί ἀσφαλέστερη φύλαξη τῶν ἀντικειμένων καί ἀναδιοργάνωσε τήν ἔκθεση τῶν δύο πρώτων αἰθουσῶν τοῦ ἄνω ὀρόφου, πού περιέλαβαν ἀποκλειστικά ἐκθέματα τῆς βυζαντινῆς περιόδου καί πλουτίσθηκαν μέ ἀξιόλογες

τοιχογραφίες. Ἡ ἀναδιοργάνωση τοῦ Μουσείου, πού εἶχε ἀρχίσει μέ πολύ καλούς οἰωνούς, δέν προχώρησε ἐλλείψει καταλλήλων χώρων, διότι ἡ Ὑπηρεσία Ἀρχαιοτήτων καί Ἀναστηλώσεως κατέλαβε τό 1964 ἕνα οἴκημα τοῦ Μουσείου, γιά νά στεγάσει τά γραφεῖα της. Ὁ Χατζηδάκης δέν μπόρεσε ν' ἀντιδράσει δυστυχῶς ἀρκετά ἔντονα στήν ἄστοχη ἐκείνη ἐνέργεια.

Μέ τήν ἵδρυση Διεθνοῦς Φωτογραφικοῦ Ἀρχείου Βυζαντινῆς Τέχνης, πού ἐπιχορηγοῦσε τό Συμβούλιο τῆς Εὐρώπης, ὁ Χατζηδάκης ἐπεδίωξε νά καταστήσει τό Βυζαντινό Μουσεῖο διεθνές κέντρο ἐρευνῶν. Ἡ προσπάθεια αὐτή ἀτόνησε μέ τήν ἀπομάκρυνση τοῦ ἐμπνευστῆ της τό 1967.

Σημαντικό ἐπίτευγμα ὑπῆρξε ἡ ἵδρυση στό Βυζαντινό Μουσεῖο ἄρτια ἐξοπλισμένου «Κεντρικοῦ Ἐργαστηρίου Συντηρήσεως καί Ἀποκαταστάσεως Ζωγραφιῶν καί Ψηφιδωτῶν», μέ ἁρμοδιότητα σ' ὁλόκληρη τήν ἐπικράτεια. Τά συνεργεῖα του ἐργάσθηκαν ὑπό τήν ἐπίβλεψη τοῦ Χατζηδάκη καί ἔξω ἀπό τήν Ἑλλάδα, στήν Κύπρο καί ἰδίως στό Σινᾶ, ὅπου Ἕλληνες συντηρητές ὑποκατέστησαν τούς Ἀμερικανούς. Πάνω ἀπό ἑξακόσιες εἰκόνες τῆς μοναδικῆς στόν κόσμο συλλογῆς τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ συντηρήθηκαν ἀπό τό συνεργεῖο πού εἶχε ὀργανώσει ὁ Χατζηδάκης, ὁ ὁποῖος ἑτοιμάζει τήν δημοσίευση τῶν μεταβυζαντινῶν εἰκόνων τῆς κιβωτοῦ αὐτῆς τῆς μεσαιωνικῆς μας τέχνης.

Ἄλλο προπύργιο τῆς Ὀρθοδοξίας στήν καθ' ἡμᾶς Ἀνατολήν, τό ὁποῖο ἐπεσκέφθη ἐπανειλημμένα μέ κρατική ἀποστολή ὁ τιμώμενος ἐπιστήμων, εἶναι τό Πατριαρχεῖο Ἱεροσολύμων. Ὁ Χατζηδάκης μετέσχε ἐπί σειράν ἐτῶν στήν τριμελῆ διεθνῆ ἐπιτροπή ἀναστηλώσεως τοῦ Παναγίου Τάφου, ὡς ἐμπειρογνώμων του Πατριαρχείου.

Ἆθλος τοῦ Χατζηδάκη εἶναι ἡ μεγάλη Διεθνής Ἔκθεσις Βυζαντινῆς Τέχνης — ἡ μεγαλύτερη στό εἶδος της —, πού ἔγινε στό Ζάππειον τό 1964 ὑπό τήν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης. Ὁ γράφων, πού εἶχε τό προνόμιο νά ἐπιλεγεῖ ἀπό τόν Χατζηδάκη ὡς ἐπιστημονικός συνεργάτης τῆς Ἐκθέσεως, εἶχε τήν εὐκαιρία νά ἐκτιμήσει ἀπό κοντά τά μεγάλα ὀργανωτικά προσόντα, τήν ἀκατάβλητη ἐργατικότητα καί τό ἀλάθητο καλλιτεχνικό του αἰσθητήριο.

Τό ἔργο τοῦ Χατζηδάκη στό Βυζαντινό Μουσεῖο καί γενικότερα στήν Ἀρχαιολογική Ὑπηρεσία διακόπηκε ἀπότομα τό 1967. Τόν Ἰούνιο τοῦ μοιραίου ἐκείνου ἔτους ἡ Ἀρχαιολογική Ὑπηρεσία ἁλώθηκε ἀπό γνωστό Καθηγητή τῆς Ἀρχαιολογίας. Ὁ Χατζηδάκης ἀπομακρύνθηκε ἀπό τό Βυζαντινό Μουσεῖο καί ἀπό τό Ἀρχαιολογικό Συμβούλιο, δέν ἦταν ὅμως δυνατόν ν' ἀπολυθεῖ χωρίς αἰτιολογία, διότι εἶχε ἐν τῷ μεταξύ προαχθεῖ στήν εἰδική θέση τοῦ Γενικοῦ Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων καί δέν ὑπῆρχε κανένα στοιχεῖο ἐναντίον του. Κρατήθηκε λοιπόν παρανόμως σέ πολυετῆ διαθεσιμότητα, τοῦ ἀφαιρέθηκε τό διαβατήριο καί ὑπέστη κατά καιρούς διάφορες ἐνοχλήσεις. Τό 1973 ἐπανῆλθε στήν ἐνεργό ὑπηρεσία, ἀρχικά ὡς προϊστάμενος τῆς 1ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων καί μετά τήν μεταπολίτευση ὡς διευθυντής καί πάλι τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Συγχρόνως ἔγινε πάλι μέλος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου, τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀναστηλώσεως τοῦ Παναγίου Τάφου, τῆς Ἐπιτροπῆς Νεωτέρων Μνημείων καί τῆς Ἐπιτροπῆς Ἁγίου Ὄρους πού ἱδρύθηκε τότε. Συνταξιοδοτήθηκε τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1975, ἀλλά παρέμεινε στά συμβούλια καί τίς ἐπιτροπές, τῶν ὁποίων ἦταν μέλος.

Τό 1977 ἡ Βουλή τῶν Ἑλλήνων ψήφισε νομοθετήματα, μέ τά ὁποῖα τό Ἀρχαιολογικό Συμβούλιο ἀπογυμνώθηκε ἀπό τίς ἐξουσίες του, μειώθηκε ὁ ἀριθμός τῶν ἀρχαιολόγων μελῶν του, ἐνῶ εἰσῆλθαν σ' αὐτό μηχανικοί καί πολιτικά πρόσωπα, καί ἡ εὐθύνη γιά

τήν λήψη τῶν τελικῶν ἀποφάσεων σχετικά μέ τόν μνημειακό πλοῦτο τῆς χώρας καί τήν ἐξαγωγή ἀρχαίων μεταβιβάσθηκε σέ ἄσχετα πρόσωπα, ὅπως οἱ ὑπουργοί Συντονισμοῦ καί Οἰκονομικῶν. Ὁ Χατζηδάκης σέ ἔνδειξη διαμαρτυρίας παραιτήθηκε ἀπό μέλος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου καί ἀπό κάθε συνεργασία μέ τό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ καί Ἐπιστημῶν, καί πρωτοστάτησε μαζί μέ ἄλλους κορυφαίους ἀρχαιολόγους, ὅπως ἡ Σέμνη Καρούζου καί ὁ Νικόλαος Πλάτων, στήν κίνηση κατά τῆς ἐξαγωγῆς ἀρχαίων γιά ἐκθέσεις.

Μετά τήν συνταξιοδότησή του ὁ Χατζηδάκης ἔπαιξε πρωτεύοντα ρόλο, ὡς γενικός γραμματεύς τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς, στήν ὀργάνωση σέ πολύ σύντομο χρονικό διάστημα καί στήν ἐπιτυχῆ διεξαγωγή τοῦ ΙΕ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Βυζαντινῶν Σπουδῶν, πού ἐπρόκειτο νά συνέλθει στήν Κύπρο τό 1976, ἀλλά λόγῳ τῆς τουρκικῆς εἰσβολῆς συνῆλθε τελικά στήν Ἀθήνα. Μέ τήν εὐκαιρία τοῦ Συνεδρίου ὀργάνωσε ἔκθεση ἀποτειχισμένων τοιχογραφιῶν καί εἰκόνων.

Στήν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, τῆς ὁποίας ἐξελέγη μέλος τό 1980, ὁ Μανόλης Χατζηδάκης ὀργάνωσε τήν εὑρετηρίαση τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἑλλάδος, πού ἔχει ἐνταχθεῖ σέ εὐρύτερο πρόγραμμα ἐκδόσεως συντάγματος τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν, τοῦ ὁποίου ὁ ἴδιος εἶναι ἐμπνευστής καί πού τελεῖ ὑπό τήν αἰγίδα τῆς Διεθνοῦς Ἀκαδημαϊκῆς Ἑνώσεως. Ἄλλο πρόγραμμα πού κατευθύνει ὁ τιμώμενος ἐπιστήμων εἶναι τό Εὑρετήριο τῶν Ἑλλήνων Ζωγράφων ἀπό τό 1450 ὥς τό 1830, πού ἐκπονεῖται στό Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν μέ βάση τό προσωπικό του ἀρχεῖο. Ὁ Χατζηδάκης διετέλεσε, τέλος, πρόεδρος τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐκθέσεως Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Τέχνης πού ἔγινε στό Παλιό Πανεπιστήμιο τό 1985. Ἡ κόπωση κατά τήν προετοιμασία αὐτῆς τῆς ἐκθέσεως προκάλεσε σοβαρό κλονισμό τῆς ὑγείας του.

Δέν εἶναι πρόθεση τοῦ γράφοντος ν' ἀναλύσει τό ἐξαιρετικά ἐκτεταμένο καί πολύπλευρο συγγραφικό ἔργο τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, τοῦ ὁποίου ἄλλωστε ἀκολουθεῖ πλήρης ἀναγραφή. Τά δημοσιεύματά του, τά ὁποῖα χαρακτηρίζουν τό γλαφυρό ὕφος, οἱ σύντομες ἀλλά οὐσιαστικές περιγραφές καί οἱ ὀξυδερκεῖς παρατηρήσεις, καλύπτουν ὁλόκληρη τήν βυζαντινή καί τήν μεταβυζαντινή τέχνη — μέ ἔμφαση στήν μνημειακή ζωγραφική καί τίς εἰκόνες — ἀλλά ἐπεκτείνονται καί στόν χῶρο τῆς δυτικῆς, τῆς ἰσλαμικῆς καί τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Πολλές μελέτες του ἀφοροῦν ἄγνωστο ὑλικό — ἔχει παρουσιάσει γιά πρώτη φορά πάνω ἀπό ἑκατό τοιχογραφημένα μνημεῖα καί περισσότερες ἀπό ὀκτακόσιες εἰκόνες. Σέ πάρα πολλές περιπτώσεις δέν πρόκειται γιά ἁπλές περιγραφές καί χρονολογήσεις ἀλλά γιά πλήρεις δημοσιεύσεις, ἀπό τίς ὁποῖες θά ἤθελα νά ξεχωρίσω γιά τήν ἐπιστημονική πληρότητά τους τούς καταλόγους τῶν εἰκόνων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας καί τῆς Πάτμου. Σημαντική εἶναι ἡ συμβολή του καί στήν ἑρμηνεία ἔργων γνωστῶν ἀπό παλιά, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ ἤ τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ. Ἐκτός ἀπό τίς μελέτες πού ἀφοροῦν ἐπί μέρους ἔργα τέχνης ἤ σύνολα μνημείων, ἔχει ἐπιχειρήσει εὐρύτερες συνθέσεις τῆς ἱστορίας τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στό Βυζάντιο καί στόν τουρκοκρατούμενο καί λατινοκρατούμενο Ἑλληνισμό, ὅπου ἀναλύονται προβλήματα, ὅπως ἡ συνέχεια τῆς κλασσικῆς παραδόσεως στήν βυζαντινή τέχνη καί ὁ ἀνθρωποκεντρικός χαρακτήρας της, ἡ ἀντικλασσική τεχνοτροπία πού συνυπάρχει παράλληλα καί ἡ σημασία τῶν μεγάλων ἀστικῶν κέντρων τῆς ἑλληνιστικῆς Ἀνατολῆς, καί ἀποκρυσταλλώνονται οἱ ἀπόψεις του. Καίρια εἶναι ἡ συμβολή τοῦ τιμωμένου στήν ἔρευνα

τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, τῆς ὁποίας ξανάγραψε τήν ἱστορία κατά τήν περίοδο τῆς διαμορφώσεώς της, καί στήν μελέτη τῶν βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν εἰκόνων, ἑνός σημαντικοῦ κλάδου τῆς ὀρθόδοξης τέχνης, πού εἶχε παλιότερα παραμεληθεῖ.

Ἡ πληθωρική ὑπηρεσιακή δραστηριότης τοῦ Χατζηδάκη καί ἡ ἐπίσης πληθωρική συγγραφική του παραγωγή δέν ἐξαντλοῦν τήν οὐσιαστικότατη προσφορά του στήν ἑλληνική πνευματική ζωή καί στήν διεθνῆ βυζαντινολογία. Ἀπό τό 1947 μέχρι τό 1960 ἔγραφε τακτικά κριτικές τῶν ἐκθέσεων στόν ἀθηναϊκό τύπο. Ἐδίδαξε ἐπί σειράν ἐτῶν βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη στόν Μορφωτικό Σύλλογο «Ἀθήναιον» καί στήν Σχολή Ξεναγῶν Ἀθηνῶν. Διετέλεσε ἐπί εἴκοσι χρόνια (1959-1979) γενικός γραμματεύς καί ἀπό τό 1979 εἶναι πρόεδρος τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, πού ἐπί τῆς προεδρίας του ἄρχισε νά ὀργανώνει ἐνιαύσια Συμπόσια Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης μέ μεγάλη ἀπήχηση. Ὡς εἰδικός στήν βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη ἔχει κληθεῖ νά παρουσιάσει σχετικές εἰσηγήσεις σέ πάνω ἀπό δέκα διεθνῆ συνέδρια καί συμπόσια στήν Εὐρώπη καί τήν Ἀμερική.

Ἡ πολύπλευρη προσφορά τοῦ Χατζηδάκη ἔχει ἀναγνωρισθεῖ ἀπό τήν Ἑλλάδα μέ τήν ἀπονομή τοῦ χρυσοῦ Σταυροῦ τοῦ Τάγματος Γεωργίου τοῦ Α΄ καί τοῦ Ταξιάρχου τοῦ Φοίνικος καί μέ τήν ἐκλογή του στήν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, ἀλλά καί διεθνῶς. Διετέλεσε ἐπί δύο πενταετίες (1976-1986) Γενικός Γραμματεύς τῆς Διεθνοῦς Ἑνώσεως Βυζαντινῶν Σπουδῶν, πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης τῆς Διεθνοῦς Ἑνώσεως Σπουδῶν Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης, μέλος τῆς Διεθνοῦς Ἐπιτροπῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης, ἔχει ἐκλεγεῖ ἀντεπιστέλλον μέλος τῶν Ἀκαδημιῶν τῆς Βιέννης καί τοῦ Βελιγραδίου, καθώς καί ἐπίτιμος διδάκτωρ τῶν Πανεπιστημίων Βρυξελλῶν καί Ἀθηνῶν, καί εἶναι ὁ πρῶτος Ἕλλην πού τιμήθηκε ἀπό τήν Ἀκαδημία Ἐπιστημῶν τῆς Βιέννης μέ τό διεθνές βραβεῖο Herder.

Μιά τελευταία πτυχή τῆς προσωπικότητος τοῦ τιμωμένου ἐπιστήμονος: ὁ Χατζηδάκης εἶναι ἐξαίρετος δάσκαλος, καί εἶναι κρῖμα πού δέν κατέλαβε πανεπιστημιακή ἕδρα. Ἐπί τῶν ἡμερῶν του τό Βυζαντινό Μουσεῖο ἦταν φυτώριο νέων βυζαντινολόγων, τούς ὁποίους κατηύθυνε στήν ἔρευνα. Δέν παρέλειπε εὐκαιρία νά μεταδίδει γνώσεις, νά θέτει προβλήματα, νά προκαλεῖ γόνιμες συζητήσεις. Ἡ μνήμη του ἦταν ἀπέραντη. Ὁ λόγος του, διανθισμένος μέ ἀνέκδοτα καί διαποτισμένος μέ λεπτή εἰρωνεία, θύμιζε τό παλιό ἔμβλημα τῆς Διαπλάσεως τῶν Παίδων «Τέρπειν ἅμα καί διδάσκειν».

Στήν ἀρχή τώρα τῆς ἔνατης δεκαετίας τοῦ γόνιμου βίου του, ὁ Μανόλης Χατζηδάκης μπορεῖ νά κοιτάξει μέ ἱκανοποίηση καί περηφάνεια πίσω του καί ν' ἀντλήσει ἀπό κεῖ δύναμη γιά τό μέλλον. Οἱ συνάδελφοι, οἱ συνεργάτες καί οἱ μαθητές του τοῦ εὔχονται ὁλόψυχα

Εἰς πολλά ἔτη!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

1. Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, *ΕΕΒΣ* 14 (1938), 393-414.

2. A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce, *Byzantion* 14 (1939), 95-113.

3. Βιβλιοκρισία: A. Grabar, L'art byzantin, Paris 1938, *Ἑλληνικά* ΙΑ' (1939), 377-378.

4. Βιβλιοκρισία: A. G. Procopiou, La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIIIe siècle, Athènes 1939, *Ἑλληνικά* ΙΑ' (1939), 378-379.

5. Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, *ZKircheng* 49 (1940), 147-161.

6. Μία εἰκόνα ἀφιερωμένη στό Σινᾶ, *Ἀφιέρωμα εἰς Κωνσταντῖνον Ἄμαντον*, Ἀθῆναι 1940, 351-354.

7. *Ἐσμαλτωμένη κεραμουργία μετ' ἐκτύπου διακόσμου. Συμβολή εἰς τήν ἱστορίαν τῆς μουσουλμανικῆς διακοσμητικῆς τοῦ 9ου αἰῶνος*, Ἀθῆναι 1943, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (δακτυλογραφημένη, ἀνέκδοτη), 121 σελ., 86 εικ.

8. Un anneau byzantin du Musée Benaki, *BNJ* 17 (1944), 174-206.

9. Ἀνασκαφή ἐν Ἀθήναις κατά τήν βασιλικήν τοῦ Ἰλισσοῦ, *ΠΑΕ* 1945-1947, 1948, 69-80.

10. Ἡ κρητική ζωγραφική καί ἡ ἰταλική χαλκογραφία, *ΚρητΧρον* Α' (1947), 27-46.

11. Βιβλιοκρισία: Π. Πρεβελάκη: Θεοτοκόπουλος. Τά βιογραφικά, ἔκδ. Ἀετός, Ἀθήνα 1942, *ΚρητΧρον* Α' (1947), 445-450.

12. *Μυστρᾶς. Ἱστορία, τέχνη, μνημεῖα*, Ἀθῆναι 1948, 108 σελ., 32 πίν. (Βλ. καί ἀριθ. 29, 125, 150).

13. Συμπληρωματικά στόν Ἐμμανουήλ Τζάνε, *ΚρητΧρον* Β' (1948), 469-475.

14. Ἡ συλλογή εἰκόνων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας, *ΚρητΧρον* Γ' (1949), 574-582.

15. Σκαφικαί ἔρευναι ἐν τῇ Μονῇ Καισαριανῆς, *ΠΑΕ* 1949, 44-50.

16. Ὁ Θεοτοκόπουλος καί ἡ κρητική ζωγραφική, *ΚρητΧρον* Δ' (1950), 371-440.

17. Νεώτεραι σκαφικαί ἔρευναι ἐν τῇ Μονῇ Καισαριανῆς, *ΠΑΕ* 1950, 138-144.

18. Remarques sur la basilique de l'Ilissos, *CahArch* V (1951), 61-74.

19. Note sur la basilique de l'Ilissos, *CahArch* VI (1952), 192.

20. Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, *ΚρητΧρον* ΣΤ' (1952), 59-91.

21. Ἡ ζωγραφική στό Μυστρᾶ, *Ἀγγλοελληνική Ἐπιθεώρηση*, περ. Β', 6 (καλοκαίρι 1953), τχ. 1, 48-61.

22. Ce qui reste des œuvres d'art des îles ioniennes, *L'Hellénisme Contemporain*, 2e série, 7e année, τχ. 6 (1953), 415-417.

23. Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, *1453-1953. Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*, Ἀθῆναι 1953, 193-216. Ἑλλ. ἔκδοση: Συμβολή στή μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τά καλλιτεχνικά κέντρα. Ἡ πεντακοσιοστή ἐπέτειος ἀπό τῆς Ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἔκδ. L'Hellénisme Contemporain, Ἀθῆναι 1953, 219-244.

24. Οἱ καλλιτεχνικοί θησαυροί τῆς Ζακύνθου, *Ἑπτανησιακά Φύλλα*, περ. Β', ἀριθ. φύλλ. 3 (Φεβρουάριος 1954), 57-58.

25. Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, *Πεπραγμένα Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 Ἀπριλίου 1953)*, Α', Ἀθῆναι 1955, 136-149.

26. Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στή Ζάκυνθο, *Ζυγός* 5 (Μάρτιος 1956), 14-16 καί 6 (Ἀπρίλιος 1956), 16-18.

27. *Βυζαντινά μνημεῖα Ἀττικῆς καί Βοιωτίας* (κείμενο Μ. Χατζηδάκη, σχέδια Ἀ. Τάσσου, ἀντίγραφα Φ.

Ζαχαρίου), 'Αθήνα 1956, 28 σελ., 21 πίν. έγχρωμοι εκτός κειμένου (καί στά γαλλικά, άγγλικά καί γερμανικά).

28. 'Ο ζωγράφος Εύφρόσυνος, *ΚρητΧρον* Ι' (1956), 273-291.

29. *Μυστρᾶς. Ἱστορία, τέχνη, μνημεῖα*, Β' έκδ., 'Αθήνα 1956, 108 σελ., 32 πίν. (Βλ. καί άριθ. 12, 125, 150).

30. Ένα νεανικό έργο τοῦ Θεοτοκόπουλου, *Ζυγός* 8 (1956), 4-5.

31. 'Ανασκόπηση τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης μέ παρατηρήσεις γιά τή σημασία καί τόν χαρακτήρα τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Εἰσαγωγή στό βιβλίο τοῦ L. Réau, *'Ιστορία τῆς Τέχνης*, ΣΤ', 'Αθήνα 1957, 675-684.

32. Κεραμουργήματα (τουρκικά) μέ ελληνικές επιγραφές, *Ζυγός* 16 (Φεβρουάριος 1957), 6-7.

33. *Collection Hélène Stathatos. Les objets byzantins et postbyzantins*, ά.τ. 1957, Τά κεφάλαια: Autres bijoux byzantins, Les coupes, Bijoux des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles rehaussés d'émail et de pierreries, Boiseries d'un salon macédonien, 57-62, 65-68, 69-78, 109-113.

34. Grecia. Medioevo, Età moderna, *Enciclopedia universale dell'arte*, 6, Βενετία - Ρώμη, 1958, στ. 651-663. 'Αγγλική έκδοση: Greece, Medieval Period, Modern Period, *Encyclopedia of World Art*, 6, Νέα 'Υόρκη-Τορόντο-Λονδίνο, 1962, στ. 871-884.

35. *Βυζαντινή 'Αθήνα*, 'Αθήνα 1958, 16 σελ., 134 είκ. (καί στά άγγλικά, γερμανικά καί γαλλικά).

36. 'Ανασκαφή βασιλικῆς Κλαυσείου Εύρυτανίας, *ΠΑΕ* 1958, 58-63.

37. *Grèce. Mosaïques byzantines* (μέ τόν A. Grabar), έκδ. Unesco, Νέα 'Υόρκη 1959, 13-21, 3+32 έγχρ. πίν. (καί στά άγγλικά, γερμανικά καί ίταλικά).

38. L'icône byzantine, *Saggi e memorie di storia dell'arte* 2 (1959), 11-40.

39. 'Ανασκαφή βασιλικῆς Κλαυσείου, *ΠΑΕ* 1959, 34-36.

40. Βυζαντινές τοιχογραφίες στόν 'Ωρωπό, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Α' (1959), 87-107.

41. 'Ανασκαφή Λίμνης Εύβοίας, *ΠΑΕ* 1960, 324-328.

42. Βυζαντινόν Μουσεῖον (1946-1959, 1960), Μουσεῖον Μπενάκη, Μεσαιωνικά 'Αθηνῶν - 'Αττικῆς, Εὔβοια, 'Υπάτη, 'Ανασκαφή Δελφῶν, Εύρυτανία, 'Αποστολή είς Ζάκυνθον, Μεσαιωνικά νήσων Αίγαίου, 'Αποστολή είς Άγιον Όρος, Μεσαιωνικά Κρήτης, *ΑΔ* 16 (1960): Χρονικά, 11-15, 65-69, 157-158, 164-166, 167, 199-200, 211, 224, 231, 273-275 (άντίστοιχα).

43. *Δώδεκα βυζαντινές εικόνες* (κείμενο ελληνικό καί άγγλικό), έκδ. 'Εμπορικῆς Τραπέζης τῆς 'Ελλάδος, 'Αθήνα 1961, 12 σελ., 22 πίν.

44. 'Αθῆναι - 'Αττική. Βυζαντινόν Μουσεῖον, *ΑΔ* 17 (1961-62): Χρονικά, 8.

45. *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise* (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Post-Byzantines de Venise - N. 1), Βενετία 1962, 50 + 222 σελ., 79 πίν. + 8 πίν. έγχρ. (Βλ. άριθ. 102).

46. Medieval painting in Southern Greece. Some examples published for the first time, *The Connoisseur* 603 (1962), 29-33.

47. Κρητικό θέατρο καί κρητική ζωγραφική, *'Εθνικό Θέατρο. Δώδεκα διαλέξεις*, σειρά Β', 'Αθήνα 1962, 60-78.

48. Byzantine Icons of Mount Athos, *Greek Heritage* 1, άριθ. 1, Σικάγο 1963, 50-54.

49. Βυζαντινόν Μουσεῖον, *ΑΔ* 18 (1963): Χρονικά, 8-9.

50. Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τοῦπίκλην Μπαθᾶς (βιογραφικός έλεγχος), *Νέα 'Εστία* ('Αφιέρωμα στό Άγιον Όρος) έτος ΛΖ', 74, τχ. 875 (Χριστούγεννα 1963), 215-226.

51. Τά νεανικά τοῦ Θεοτοκόπουλου, *Ἐποχές* 4 (Αὔγουστος 1963), 3-8 (ἀνατύπωση γιά τόν κατάλογο τῆς Ἔκθεσης Θεοτοκόπουλου στό Μουσεῖο Μπενάκη), καί μετάφραση στά ἀγγλικά: Saint Luke the Evangelist and the Adoration of the Magi, Benaki Museum, *Domenikos Theotokopoulos (El Greco). Some Works of his Early and Mature Years*, Ἀθήνα 1979, 4-11.

52. Βιβλιοκρισία: Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 1: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting, by M. C. Ross, Washington D.C. 1962 (Dumbarton Oaks Research Library and Collection XV), *BZ* 56 (1963), 380-382.

53. Δημήτρης Εὐαγγελίδης. Ὁ βυζαντινολόγος, *Νέα Ἑστία* ἔτος ΛΖ΄, 73, τχ. 862 (1-6-1963), 745-747.

54. Μονή Δαφνίου, *Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαιδεία, Συμπλήρωμα*, Γ΄, 598-601.

55. Ὁ εὐρωπαϊκός χαρακτήρας τῆς βυζαντινῆς τέχνης, *Ἐποχές* 11 (Μάρτιος 1964), 3 σελ. (μετάφραση στό *Ici l'Europe*, 1ère année, ἀριθ. 2, Στρασβοῦργο 1964, 8-10 καί στό *Greek Heritage* 1, ἀριθ. 3, Σικάγο 1964, 22-25).

56. Des chefs-d'œuvre byzantins en Grèce. Les mosaïques, *Connaissance des Arts* (Μάρτιος 1964), 54-61.

57. Ψηφιδωτά καί τοιχογραφίες, *Ἡ Βυζαντινή Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκή, 9η Ἔκθεσις τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης*, Ἀθήνα 1964, 169-174 (καί στά γαλλικά καί ἀγγλικά).

58. Παρατηρήσεις στίς ὑπογραφές τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, *Ζυγός* 103-104 (1964), 79-83.

59. Ἡ Ζάκυνθος πάλι, *Νέα Ἑστία* ἔτος ΛΗ΄, 76, τχ. 899 (Χριστούγεννα 1964), 225-229.

60. Βυζαντινόν Μουσεῖον, Ἀνασκαφή Πύργου Ἀντικύρας, *ΑΔ* 19 (1964): Χρονικά, 17-19, 226.

61. Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Δ΄ (1964-1965), 377-403.

62. *Frühe Ikonen* (μέ τούς K. Weitzmann, K. Miatev, Sv. Radojčić), Βιέννη-Μόναχο 1965, 21-40, 83-86, 98-100, πίν. 37-96 (μεταφρασμένο σέ ὀκτώ γλῶσσες).

63. *La peinture byzantine et du haut Moyen Age* (μέ τόν A. Grabar), Παρίσι 1965, 7-36 (μεταφρασμένο σέ δεκαέξι γλῶσσες).

64. Βυζαντινόν Μουσεῖον, Ἡ ἔκθεσις Βυζαντινῆς Τέχνης, *ΑΔ* 20 (1965): Χρονικά, 11-15, 15-20.

64α. Byzantine and Early Medieval Painting, *The Contact History of Art Series*, ἐκδ. Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο 1965, 1-28.

64β. Le Musée Byzantin d'Athènes (ἑλληνικά, ἀγγλικά, γερμανικά στήν ἴδια ἔκδοση), *La Révue Française*, συμπλήρωμα στό τχ. 181 (Ὀκτώβριος 1965).

65. Avant-propos καί Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce, *Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVIe s.-début du XVIIIe s.).* Rapport pour la séance pleinière, 1er Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes, Sofia 26.VIII - 1.IX.1966, Σόφια 1966, 5-19. (Βλ. καί ἀριθ. 83).

66. Βυζαντινόν καί Χριστιανικόν Μουσεῖον, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 16-35.

67. Ἡ ζωγραφική στήν Πόλη μετά τήν Ἅλωση, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1966-1969), 186.

68. Ὁ ζωγράφος Φράγγος Κονταρῆς, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1966-1969), 299-302.

69. Ἡ χρονολόγηση μιᾶς εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1966-1969), 303-308.

70. *Ἀφιέρωμα στόν ἑορτασμό τῶν 1400 ἐτῶν ἀπό τῆς ἱδρύσεως τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἡμερολόγιον καί Λεύκωμα τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήνα 1967, 2 σελ., 12 πίν. (προδημοσίευση: Θησαυροί τέχνης καί εὐλαβείας στή Μονή τοῦ Σινᾶ, περιοδ. *Εἰκόνες*, Ἑορταστική 16σέλιδη προσφορά, ἀριθ. 58, 2 Δεκ. 1966, 84-92).

71. Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, 1965*, Βελιγράδι 1967, 59-73.

72. An encaustic icon of Christ at Sinai, *ArtB* XLIX, 3 (1967), 197-208.

73. Βυζαντινόν καί Χριστιανικόν Μουσεῖον, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, 15-33.

74. Βιβλιοκρισίες: R. Hamann-MacLean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, II: Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, 3-5), Giessen, Bd. 3: Bildband, Bd. 5: H. Hallensleben, Die Malerschule des Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jhs., *BZ* 61 (1968), 104-108.

75. Les icônes grecques en Suisse, Εἰσαγωγή στόν κατάλογο τῆς Ἐκθέσεως: *Les icônes dans les Collections Suisses* (Γενεύη 14 Ιουνίου - 29 Σεπτεμβρίου 1968, Musée Rath), Βέρνη 1968, χ. σελ.

76. Byzantinische Architektur καί Griechenland, στόν τόμο W. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, *Propyläen Kunstgeschichte, 3. Byzanz und der christliche Osten*, Βερολίνο 1968, 211-241.

77. A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc, *CahArch* XIX (1969), 127-150.

78. Ὁ M. Raimondi, ὁ J. P. Richter καί οἱ ἄλλοι, *ΚρητΧρον* ΚΑ΄ (1969), 519-520.

79. Les icônes grecques postbyzantines au Liban, στόν κατάλογο *Les icônes melkites. Exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969*, Βηρυτός 1969, 223-233.

80. Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 309-352.

81. Βυζαντινή Τέχνη, ἐγκυκλοπαίδεια *Δομή*, Δ΄, Ἀθήνα 1970, 1-24.

82. *Musée Byzantin, Athènes. Icônes*, Le Monde des Grands Musées, Παρίσι 1970, 73 σελ., 69 πίν. ἔγχρ.

83. Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce, *Actes du 1er Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes, Sofia 26.VIII. - 1.IX.1966*, Rapports, Σόφια 1970, 705-714, 846, 965, 1003 (Βλ. καί ἀριθ. 65).

84. Τοιχογραφίες στή Μονή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στό Σινᾶ, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΣΤ΄ (1970-1972), 205-232.

85. Précisions sur le fondateur de Saint-Luc, *CahArch* XXII (1972), 87-88.

86. Περί Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ νεώτερα, *Ἑλληνικά* 25 (1972), 298-313.

87. Une icône en mosaïque de Lavra, *JÖB* 21 (1972) *(Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag)*, 75-81.

88. Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1500), *Aspects of the Balkans. Continuity and Change. Contributions to the International Balkan Conference held at UCLA, October 23-28, 1969*, Χάγη-Παρίσι 1972, 177-197.

89. *Studies in Byzantine Art and Archaeology* (with preface by K. Weitzmann), *Variorum Reprints*, Λονδίνο 1972 (ἀνατύπωση εἰκοσιενός δημοσιευμάτων: ἀριθ. 1, 2, 8, 9, 15, 17, 18, 19, 25, 36, 38, 39, 40, 41, 46, 55, 61, 64α, 71, 72, 77).

90. Kunsthistorische Einleitung καί Athen und Umgebung, Attika und Böotien, ἔκδ. E. Melas, *Alte Kirchen und Klöster Griechenlands*, Κολωνία 1972, 35-48, 168-180.

91. Περί Σχολῆς Κωνσταντινοπόλεως ὀλίγα, *ΑΔ* 27 (1972): Μελέται, 121-137.

92. *Ἡ περσική τέχνη στό Μουσεῖο Μπενάκη* (Κατάλογος ἐκθέσεως 20 Μαρτίου - 31 Μαΐου 1972), Ἀθήνα 1972.

93. *Ikonostas, RbK* III, Στουτγάρδη 1973, στ. 326-353.

94. Ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στή Λαύρα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ζ΄ (1973-1974), 53-56.

95. Ἐπιτάφια χρονολογημένη ἐπιγραφή στήν Πρωτόθρονη Νάξου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ζ΄ (1973-1974), 78.

96. Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεῖα νομῶν Ἀττικῆς, Πειραιῶς καί νήσων, *ΑΔ* 29 (1973-1974): Χρονικά, 183-195.

97. Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style, *Actes du XIVe Congrès International d'Etudes Byzantines*, I, Rapports, Βουκουρέστι 1974, 153-188.

98. Ἡ μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1669) καί ἡ ἀκτινοβολία της, *ΙΕΕ* Ι΄, 410-437.

99. Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Βενετία 1974, 169-211.

100. Essai sur l'école dite "italogrecque", précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II, Φλωρεντία 1974, 70-124.

101. Τό Βυζαντινό Μουσεῖο - Τό Μουσεῖο Μπενάκη (μέ τούς Μανόλη Ἀνδρόνικο, Βάσο Καραγιώργη), *Τά Ἑλληνικά Μουσεῖα*, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1974, 224-404 (καί στά ἀγγλικά, γαλλικά καί γερμανικά).

102. *Εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων καί τῆς Συλλογῆς τοῦ Ἰνστιτούτου*, Λεύκωμα, Βενετία 1975, 37 σελ., VIII + 79 πίν. (Βλ. καί ἀριθ. 45).

103. Πνευματικός βίος καί πολιτισμός, 1669-1821, *ΙΕΕ* ΙΑ΄, 244-273.

104. Note sur le peintre Antoine, *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh University Press, Ἐδιμβοῦργο 1975, 83-93.

105. Τό ΙΕ΄ Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινῶν Σπουδῶν καί ἡ Ἔκθεση βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Η΄ (1975-1976), 231-241.

106. Φώτης Κόντογλου, Ὁ τελευταῖος ἀντικλασσικός, *Μνήμη Κόντογλου*, ἔκδ. Ἀστήρ, Ἀθῆναι 1975, 119-122.

107. *Etudes sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, 430 σελ. (ἀνατύπωση ὀκτώ δημοσιευμάτων: ἀριθ. 5, 23, 28, 80, 84, 88, 99, 104).

108. *Κατάλογος τῆς Ἔκθεσης τοιχογραφιῶν*, Ἀθήνα 1976: Εἰσαγωγικά, 19-24, Τοιχογραφίες, ἀριθ. 27-37 καί 48.

109. *Die Ikonen in Sinai, Griechenland und Jugoslawien* (μέ τούς K. Weitzmann καί S. Radojčić), Herrschig Ammersee 1977 (Εἰσαγωγή, κεφάλαιο Griechenland, 5-12, 61-136, 223-228, 236-239) (καί στά ἀγγλικά).

110. La peinture des madonneri ou vénéto-crétoise et sa destination, *Venezia, Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, II, Φλωρεντία 1977, 673-690.

111. *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, ἔκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1977, 200 σελ., 207 πίν. (Βλ. καί ἀριθ. 143).

112. Τό ἔργο τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ ἤ Μπαθᾶ καί ἡ divota maniera greca, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 239-244.

113. Νεώτερα γιά τήν ἱστορία καί τήν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Θ΄ (1977-1979), 143-179.

114. Ἡ Πάτμος καί ἡ κρητική ζωγραφική. Λόγος ἐκφωνηθείς τήν 19ην Ἀπριλίου 1977 κατά τήν ἀναγόρευσίν του εἰς ἐπίτιμον διδάκτορα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, *Ἐπίσημοι λόγοι ἐκφωνηθέντες κατά τό ἔτος 1976-1977*, ΚΑ΄, Ἀθῆναι 1978, 22 σελ.

115. Τό Ἀρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων Ἑλλάδος καί ἡ πρωτοποριακή σημασία του, *Ἀναστάσιος Ὀρλάνδος, ὁ ἄνθρωπος καί τό ἔργον του*, Γραφεῖον Δημοσιευμάτων Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1978, 145-160.

116. Φάσεις τῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων στήν ἑλληνική μεταβυζαντινή ζωγραφική, *Δελτίο τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ καί γενικῆς παιδείας*, 2, Ἀθήνα 1978, 35-38.

117. L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines, Athènes, septembre 1976* (Art et Archéologie, Rapports et Co-Rapports), I, Ἀθῆναι 1979, 333-366.

118. Ἡ μεσοβυζαντινή τέχνη (640-1071), *IEE* Η΄, 274-325.

119. Παναγία ἡ Ἐπισκοπιανή. Μία βυζαντινή εἰκόνα στή Ζάκυνθο, *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 387-392.

119α. *Domenikos Theotokopoulos (El Greco).* (Βλ. ἀριθ. 51).

120. Νεκρολογία: Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ι΄ (1980-1981), ε΄-ζ΄.

121. L'art dans le Naxos byzantin et le contexte historique, *XVe Congrès International des Sciences Historiques*, Rapports, III, Βουκουρέστι 1980, 13-15.

122. *Le icone* (μέ τούς K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Alpatov καί T. Voinescu), Arnoldo Mondadori Editore, Μιλάνο 1981. Τά κεφάλαια: Le icone della penisola balcanica e delle isole greche, 129-199, 305-371 (ἔκδοση στά γαλλικά Fernard Nathan éditeurs, Παρίσι 1982· ἔκδοση στά σερβοκροάτικα Mladinska Knjiga, Λιουμπλιάνα 1983).

123. La libération de saint Pierre sur une icône crétoise, *ZLU* 17 (1981), 223-226.

124. Ἡ μνημειακή ζωγραφική στήν Ἑλλάδα. Ποσοτικές προσεγγίσεις (εἰσβατήριος λόγος στήν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν), *ΠΑΑ* 56 (1981), 375-390.

125. *Mistra, La cité médiévale et la forteresse*, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1981, 127 σελ., 82 εἰκ. (καί στά ἀγγλικά καί γερμανικά). (Βλ. καί ἀριθ. 12, 29, 150).

126. Anciennes icônes de Lavra d'après un texte géorgien, *Rayonnement Grec, Hommages à Charles Delvoye*, Βρυξέλλες 1982, 425-429.

127. Cretan Icons, *Art at Auction, The Year at Sotheby's 1981-82, Hellas-Grèce*, 2 Oct.-2 Dec. 1982, Λονδίνο 1982, 196-201.

128. Les icônes, *Splendeur de Byzance* (Κατάλογος ἐκθέσεως Europalia '82, Hellas-Grèce, 2 oct.-2 dec. 1982, Musées royaux d'Art et d'Histoire), Βρυξέλλες 1982, 33-34.

129. Ἡ τέχνη κατά τήν πρώιμη βυζαντινή περίοδο, Ἡ τέχνη ἀπό τό 10ο αἰώνα ὥς τό 1204, Ἡ τέχνη κατά τήν ὕστερη βυζαντινή ἐποχή, Μεταβυζαντινή τέχνη (1430-1830), *Μακεδονία. 4000 χρόνια ἑλληνικῆς ἱστορίας καί πολιτισμοῦ*, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1982, 266-271, 292-305, 338-351, 410-425 (καί ἀγγλικά, Ἀθήνα 1983).

130. Νεκρολογία: Ἀναστάσιος Ὀρλάνδος. Ὁ τελευταῖος χαιρετισμός, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΑ΄ (1982-1983), ε΄-στ΄.

131. Παρουσίαση τοῦ βιβλίου τοῦ Χαρ. Μπούρα, Ἡ Νέα Μονή τῆς Χίου - Ἱστορία καί ἀρχιτεκτονική, ἔκδοση Ἐμπορικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1981, *ΠΑΑ* 58 (1983), 187-191.

132. Ἄγνωστες βυζαντινές τοιχογραφίες στήν Κεφαλληνία ὑπό Μαρίας Σ. Θεοχάρη. Ἀνεκοινώθη ὑπό τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ κ. Μανόλη Χατζηδάκη, *ΠΑΑ* 58 (1983), 632-640.

133. Les aspects de la peinture monumentale byzantine en Grèce, *GLAS CCCXXXVIII de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts, Classe des Sciences Historiques*, ἀριθ. 3, Βελιγράδι 1983, 1-10.

134. Γιά ἕνα εὑρετήριο τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν στήν Ἑλλάδα, *Χριστιανική Ἀρχαιολογική Ἑταιρεία, Τρίτο συμπόσιο βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καί τέχνης, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 29 Ἀπριλίου - 1 Μαΐου 1983*, Ἀθήνα 1983, 83.

135. Παρουσίαση τοῦ βιβλίου τῆς Μυρτάλης 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου: Ἡ Μονή τῶν Φιλανθρωπηνῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἔκδ. ΤΑΠ, Δημοσιεύματα τοῦ 'Αρχαιολογικοῦ Δελτίου, ἀριθ. 31, 'Αθῆναι 1983, *ΠΑΑ* 59 (1984), 157-162.

136. *Καστοριά - Βυζαντινή τέχνη στήν Ἑλλάδα. Ψηφιδωτά - Τοιχογραφίες* (μέ τόν †Στ. Πελεκανίδη), ἔκδ. Μέλισσα (γενική ἐποπτεία: Μανόλης Χατζηδάκης), 'Αθήνα 1984, 3, 14-19, 38-45, 56-58, 76-81, 89, 102, 106-107 (καί στά ἀγγλικά).

137. Εὑρετήριο βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν στήν Ἑλλάδα, *ΠΑΑ* 59 (1984), 194-210.

138. Τά ἑκατόχρονα τῆς Χ.Α.Ε. 'Εναρκτήρια ὁμιλία τοῦ Προέδρου τῆς Χ.Α.Ε. κ. Μανόλη Χατζηδάκη, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΒ΄ (1984), 10-46.

139. Πρόλογος στό *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, τόμ. 2, ἔκδ. Χ.Α.Ε., Τετράδια 'Αρχαιολογίας καί Τέχνης, ἀριθ. 3, Βέρνη 1984-1985, IX, XI (καί στά ἀγγλικά).

140. *Ἔκθεση γιά τά ἑκατό χρόνια τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (1884-1984).* (Κατάλογος. Βυζαντινό καί Χριστιανικό Μουσεῖο 'Αθηνῶν, 6 'Οκτωβρίου 1984 - 30 'Ιουνίου 1985), 'Αθήνα 1985, 5-7 (εἰσαγωγή), λήμματα ἀριθ. 4, 8, 9, 21.

141. *Βυζαντινή καί Μεταβυζαντινή Τέχνη* (Κατάλογος ἐκθέσεως, 'Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα τῆς Εὐρώπης 1985, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 'Ιουλίου 1985 - 6 'Ιανουαρίου 1986), 'Αθήνα 1985, 16-17 (εἰσαγωγή), λήμματα ἀριθ. 10, 22, 36, 37, 74, 75, 76, 86, 96, 100, 102, 108, 111, 113, 114, 124, 128, 136, 139, 140, 148, 171, 172, 180, 181, 182.

142. Βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης ἐγκώμιον, *ΠΑΑ* 60 (1985), 581-590 (ἀναδημοσίευση στήν ἐφημερίδα *Μακεδονία*, 15-12-1985).

143. *Icons of Patmos*, National Bank of Greece, 'Αθήνα 1985. (Βλ. καί ἀριθ. 111).

144. Χρονολογημένη βυζαντινή εἰκόνα στή Μονή Μεγίστης Λαύρας, *Βυζάντιον. 'Αφιέρωμα στόν 'Ανδρέα Ν. Στράτο*, I, 'Αθῆναι 1986, 225-240.

145. *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, ἔκδ. τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἅγιον Ὄρος 1986, 29-325 (καί στά ἀγγλικά).

146. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)* (Κατάλογος ἐκθέσεως Atene e Firenze, Palazzo Strozzi, 16 Settembre - 16 Novembre 1986), 'Αθήνα 1986, 20-21 (πρόλογος), 28-30 (Affreschi bizantini in Grecia), λήμματα ἀριθ. 2-7, 26, 27, 42, 53, 54, 60, 63, 68, 69, 95, 98.

147. L'arte nelle isole ionie nel XVIII secolo (Κατάλογος ἐκθέσεως *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, Roma, Palazzo Venezia, 25.3 - 25.4 1986), Edizione del Sole, Ρώμη 1986, 59-62.

148. *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, 1 ('Αβέρκιος-'Ιωσήφ), Κέντρο Νεοελληνικῶν 'Ερευνῶν τοῦ 'Εθνικοῦ Ἱδρύματος 'Ερευνῶν, ἀριθ. 33, 'Αθήνα 1987, 342 σελ., 204 εἰκ.

149. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons* (Κατάλογος ἐκθέσεως, Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 27 Μαρτίου - 21 'Ιουνίου 1987), 'Αθήνα 1987, 19-21 (εἰσαγωγή), 40-42 (Byzantine Wall Painting in Greece), λήμματα ἀριθ. 3, 7, 8, 27, 33, 39, 44, 48, 66.

150. *Μυστρᾶς. Ἡ μεσαιωνική πολιτεία καί τό κάστρο*, 'Εκδοτική 'Αθηνῶν, 'Αθήνα 1987, 127 σελ., 81 εἰκ. (καί στά ἰταλικά) (Βλ. ἀριθ. 12, 29, 125).

151. Παρουσίαση τοῦ βιβλίου τῆς Ντόρης Παπαστράτου: Χάρτινες Εἰκόνες, 'Αθήνα 1986, περιοδ. *'Αντί* 346 (8 Μαΐου 1987), 52-53.

152. Χρῆστος Καροῦζος, *Νέα Ἑστία* ἔτος ΞΑ΄, 122, τχ. 1444 (1 Σεπτεμβρίου 1987), 1119-1120.

153. *Holy Image, Holy Space - Icons and Frescoes from Greece* (Κατάλογος ἐκθέσεων Η.Π.Α., 21 Αὐγούστου 1988 - 'Απρίλιος 1990), 'Αθήνα 1988, 18-19 (εἰσαγωγή), 33-35 (Byzantine Wall Painting in Greece), λήμματα ἀριθ. 2-6, 8, 9, 37, 43, 48, 51, 55, 75.

154. Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, *CahArch* 38 (1988), 85-97.

155. Φορητές εἰκόνες, στόν συλλογικό τόμο *Οἱ θησαυροί τῆς Μονῆς Πάτμου*, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1988, 105-127, εἰκ. 129-185 (καί στά ἀγγλικά).

156. «Παντοκράτωρ», *50 χρόνια τοῦ Ο.Ε.Δ.Β. τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας*, Ἀθήνα 1988 (Πρόλογος ἡμερολογίου).

157. *Νάξος - Βυζαντινή τέχνη στήν Ἑλλάδα. Ψηφιδωτά - Τοιχογραφίες* (μέ τούς Ν. Δρανδάκη, Ν. Ζία, Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου καί Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη), ἔκδ. Μέλισσα (Γενική ἐποπτεία: Μανόλης Χατζηδάκης), Ἀθήνα 1989, εἰσαγωγή, 9-16 (καί στά ἀγγλικά).

158. Ἐκκλησίες καί εἰκόνες τοῦ Μυστρᾶ, *Μυστρᾶς, ἀπό τό Βυζάντιο στό Νέο Ἑλληνισμό* (κείμενα τῶν Μ. Χατζηδάκη, Ν. Σβορώνου καί Χρ. Γιανναρᾶ), ἔκδ. τῆς Ἑλληνικῆς Περιηγητικῆς Λέσχης, Ἀθήνα 1989, 29-44.

159. *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί Τέχνη - The Great Meteoron. History and Art* (μέ τόν Δ. Ζ. Σοφιανό), ἔκδ. Ἱερᾶς Μονῆς Μεγάλου Μετεώρου καί Interamerican, Ἀθήνα 1990, 13-14, 33-43.

160. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής. Κείμενα 1940-1990*, ἔκδ. Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος Ἐθνικῆς Τραπέζης, Ἀθήνα 1990, 205 σελ., 54 εἰκ.

161. Μερικά προβλήματα τῆς κρητικῆς τοιχογραφίας στό 16ο αἰώνα, *Χριστιανική Ἀρχαιολογική Ἑταιρεία, Ἑνδέκατο συμπόσιο βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καί τέχνης, Πρόγραμμα, περιλήψεις εἰσηγήσεων καί ἀνακοινώσεων*, Ἀθήνα 1991, 32-33.

162. Σχέσεις ρωσικῆς καί ἑλληνικῆς τέχνης, *Χίλια χρόνια πολιτιστικῶν καί οἰκονομικῶν δεσμῶν ἑλληνισμοῦ - Ρωσίας*, ἔκδ. τῆς Ἐμπορικῆς Τράπεζας καί τοῦ Διεθνοῦς Ἐμπορικοῦ Ἐπιμελητηρίου, Ἀθήνα, ὑπό ἐκτύπωση.

163. Athos, Icone, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Ρώμη, ὑπό ἐκτύπωση.

164. *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, 2 (Καβαλλάρος Ν.-Χωραφᾶς Ν.), Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν, Ἀθήνα, ὑπό ἐκτύπωση.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΠΙΦΥΛΛΙΔΕΣ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Α΄. ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

1945

Ἐπιστήμη «Κυρίων», Χιτλερική Βυζαντινολογία, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 2-11-1945 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

1947

Ἡ ἑλληνική ἐκκλησία καί ἡ αἰσθητική της. Ἕνα βιβλίον τοῦ Μαρ. Καλλιγᾶ, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 2-1-1947.

1948

Ἐκκλησιαστική ζωγραφική. Ἐξ ἀφορμῆς τῆς Πανελληνίου Ἐκθέσεως τοῦ Ζαππείου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-11-1948.

Μυστρᾶς, περιοδ. *Τουριστική Ἠχώ*, Δεκέμβριος 1948, 8.

Εἰκονίσματα ἀπ' τό Ἅγιον Ὄρος, περιοδ. *Ἐκλογή*, Δ΄, ἀριθ. 12, Δεκέμβριος 1948, 1514-1521.

1949

Τά βυζαντινά μνημεῖα. Περίπατοι στήν Ἀττική, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 19-7-1949.

Ἡ βασιλική τοῦ Ἰλισσοῦ. Περίπατοι στήν Ἀθήνα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 26-7-1949.

Ἡ Παναγία ἡ Γοργοεπήκοος. Περίπατοι στήν Ἀθήνα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 2-8-1949 (ἀναδημοσίευση: Παναγία ἡ Γοργοεπήκοος. Περίπατοι στήν Ἀθήνα, περιοδ. *Πανόραμα*, Κάιρο, Δεκέμβριος 1957, 17-18).

Δύο ἐκκλησίες. Ἡ Σωτήρα τοῦ Λυκοδήμου καί οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 9-8-1949.

Χίος. Ὕφος καί ἄνθρωποι, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 14-8-1949.

Χίος. Τά μνημεῖα - Νέα Μονή, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 17-8-1949.

Χίος. Ἐκκλησίες καί ψηφιδωτά, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 21-8-1949.

Χίος. Ὁ Ἀνάβατος καί τό Πυργί, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 1-9-1949.

Οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι. Περίπατοι στήν Ἀθήνα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 27-9-1949.

Ἡ Καπνικαρέα. Περίπατοι στήν Ἀθήνα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 4-10-1949.

Περιοδικές ἐκδόσεις. Βυζαντινές καί κρητικές μελέτες, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 1-11-1949.

Οἱ βασιλικές τῆς Θεσσαλονίκης. Ταξίδι στή Μακεδονία, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 15-11-1949.

Θεσσαλονίκη. Ταξίδι στή Μακεδονία, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 6-11-1949.

1950

Στήν Καστοριά. Μία ἑλληνική πολιτεία τοῦ Βορρᾶ πού διατηρεῖ τό μεσαιωνικό χρῶμα της, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 20-3-1950.

Ταξίδι στή Μακεδονία. Θησαυροί τέχνης. Γνωριμία μέ ἐποχές, μέ μνημεῖα καί μέ ἀνθρώπους, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 25-3-1950.

Ἐκκλησίες τῆς Θεσσαλονίκης. Ὁ ἀρχιτεκτονικός τους χαρακτήρας, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 26-3-1950.

Ψηφιδωτά καί τοιχογραφίες στή βυζαντινή Θεσσαλονίκη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 28-3-1950.

Ἐκκλησίες τῆς Καστοριᾶς. Τά κτίρια καί οἱ τοιχογραφίες, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 2-4-1950.

Τά μοναστήρια. Καλλιτεχνικοί θησαυροί πού κινδυνεύουν, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 8-8-1950.

Περί ἀναστηλώσεων. Θετική ἐργασία καί ἀρνητική κριτική, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 22-8-1950.

Θησαυροί τῶν Ἀθηνῶν: Το Μουσεῖον Μπενάκη, περιοδ. *Ἐκλογή*, ΣΤ΄, τχ. 61 (Νοέμβριος 1950), 27-38.

Μοναστήρια καί ἐξωκκλήσια τῆς Ἀττικῆς 1950, *Τουρισμός. Δελτίον Ἑλληνικῆς Περιηγητικῆς Λέσχης*, Ἰανουάριος 1950, 31-35.

Ἡ βυζαντινή Πελοπόννησος, *Τουρισμός. Δελτίον Ἑλληνικῆς Περιηγητικῆς Λέσχης*, Μάρτιος 1950, 124-127.

1951

Τό Ἡράκλειο. Α΄. Τά περιφρονημένα μνημεῖα του, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 5-1-1951.

Τό Ἡράκλειο. Β΄. Ἐκκλησίες, κάστρα καί καστέλι, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 9-1-1951.

Ἡ βυζαντινή Σικελία καί τό συνέδριο τοῦ Παλέρμου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 28-4-1951.

Στήν Εὐρυτανία. Α΄. Ἡ φύση καί οἱ ἄνθρωποι, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 16-10-1951.

Στήν Εὐρυτανία. Β΄. Ἡ ἱστορία τοῦ τόπου καί ἡ τέχνη. Πῶς κατοικήθηκαν οἱ πιό δυσπρόσιτες περιοχές τῆς Ἑλλάδος. Μερικά μοναστήρια καί παμπάλαια κτίσματα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-10-1951.

Στήν Εὐρυτανία. Γ΄. Τά μοναστήρια καί οἱ καλλιτεχνικοί θησαυροί, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 6-11-1951.

Στήν Αἰτωλία. Δ΄. Ἡ λίμνη καί τά μνημεῖα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-11-1951 (ἀναδημοσίευση: Les monastères de l'Etolie, ἐφ. *Le Messager d'Athènes)*.

1952

Τά μνημεῖα τῆς Κρήτης, περιοδ. *Τίτος Ἀπόστολος*, Ἡράκλειο, τχ. 2, Φεβρουάριος 1952, 27-29.

Τά μνημεῖα τῆς Κρήτης. Εἶναι ἀνάγκη νά διασωθοῦν ἀπό τόν ἀφανισμό, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 17-1-1952.

Ἡ Ἁγία Σοφία. Ἐντυπώσεις ἀπό ἕνα ταξίδι, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 27-4-1952.

Μία καινούργια αἴθουσα στό Βυζαντινό Μουσεῖο. Νέα ἐκθέματα, νέος τρόπος ἐκθέσεως, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 24-7-1952.

Βυζαντινά μνημεῖα. Ἐκκλησίες καί τοιχογραφίες στό Κορωπί, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 12-8-1952.

Περί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 24-8-1952.

Περί μνημείων, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 18-11-1952.

Ἡ νέα αἴθουσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, περιοδ. *Ἐκλογή*, Η΄, τχ. 84 (Ὀκτώβριος 1952), 61-64.

1953

Τό Βυζαντινό Συνέδριο εἰς τήν Θεσσαλονίκη. Τί συνεζητήθη καί τί ἀπεφασίσθη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 24-4-1953.

Βυζαντινή ζωγραφική καί πνευματική ἀλκή τοῦ Ἑλληνισμοῦ, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 29-5-1953.

Παναγία ἡ Ὁδηγήτρια, περιοδ. *Κιβωτός*, Μάιος-Ἰούνιος 1953, φύλλ. 17-18.

1954

Ἡ τέχνη στό 21. Πῶς ἐκφράσθηκε ὁ Ἀγώνας, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 25-4-1954 (ἀναδημοσίευση: Ἡ τέχνη στό 21. Πῶς ἐκφράσθηκε ὁ Ἀγώνας, περιοδ. *Γνώσεις*, τχ. 3, Μάρτιος 1958).

1955

Τεχνοκριτικά Σημειώματα: Ἡ χρονολογία τῆς ψηφιδωτῆς διακοσμήσεως τοῦ Δαφνιοῦ (ἀπάντηση εἰς Ἄγγ. Προκοπίου· βλ. ἐφ. Ἡ Καθημερινή, 13.2., 15.2, 16.2 και 2.3.1955), ἐφ. *Ἡ Καθημερινή*, 1-3-1955.

1958

Βιβλιοκρισία: Ἡ θρησκευτική ζωγραφική ἔπειτα ἀπό τήν Ἅλωση. Ἐξ ἀφορμῆς τῆς συνθετικῆς μελέτης τοῦ καθηγητοῦ κ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 9-2-1958.

Ἡ Ἀνάσταση. Μία εἰκόνα τῆς λυτρώσεως τοῦ ἀνθρώπου, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 13-4-1958.

Βιβλιοκρισία: Γ. Σωτηρίου, Οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 8-6-1958.

Ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας. Ἕνα θέμα πού ἐνέπνεε συνεχῶς τή βυζαντινή ἁγιογραφία, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 15-8-1958.

Στά μνημεῖα τοῦ Λιβάνου. Ἐκεῖ ὅπου ὑπῆρχε τό μεγαλύτερο ἑλληνορωμαϊκό τέμενος τοῦ Διός, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 20-8-1958.

Ἡ τέχνη τῶν Βυζαντινῶν εἰς τό Συνέδριον τοῦ Μονάχου. Ἡ περίοδος ἀπό Ἰουστινιανοῦ μέχρις Εἰκονομαχίας καί ἡ ζωγραφική τῶν Παλαιολόγων, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 26-9-1958.

Αἱ ἀλληλεπιδράσεις Γαλλίας καί Εὐρώπης. Ἡ ἀκτινοβολία τῆς Γαλλίας στήν ἄλλη Εὐρώπη καί ἡ βυζαντινή ἐπίδρασις στή γαλλική τέχνη. Παράδειγμα πρός μίμησιν: Ἕνα μουσεῖο ἀντιγράφων, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 28-9-1958.

Ἔκθεση βυζαντινῶν χειρογράφων (Παρίσι). Ἐντυπώσεις καί κρίσεις, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 5-10-1958.

Ἡ Μῆλος. Ἡ τέχνη διαδοχικῶν πολιτισμῶν, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 30-11-1958.

Οἱ ποιμένες στή Γέννηση. Ἕνα γραφικό θέμα μέ συμβολική σημασία, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 25-12-1958.

1959

Τό «Μή μοῦ ἅπτου», ἐφ. *Τό Βῆμα*, 3-5-1959.

Τό λουτρό τοῦ Θείου Βρέφους. Εἶναι παρμένο ἀπό ἀρχαῖα ἑλληνικά πρότυπα, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 25-12-1959.

1962

Προβλήματα βυζαντινῆς τέχνης. Ἡ ζωγραφική στά Βαλκάνια, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 14-1-1962.

Πέτρου καί Παύλου ἀσπασμός, περιοδ. *Ταχυδρόμος*, 30-6-1962.

8η Εὐρωπαϊκή Ἔκθεση στή Βιέννη. Ἡ τέχνη γύρω στά 1400. Ἡ πολυτέλεια πού δείχνει τήν ἀριστοκρατική της προέλευση, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 29-7-1962.

1964
Ὁ Ἐλ Γκρέκο καί ὁ μῦθος του. Τά 350 χρόνια ἀπό τό θάνατό του, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 11-10-1964.

1965
Kunst im Spannungsfeld zwischen Byzanz und Venedig, περιοδ. *Merian* 11 XVIII (1965), 47-52.

1966
Μία πινακοθήκη τῆς βυζαντινῆς νεολαίας. Ἡ εἰκόνα καί ἡ προσωπογραφία, περιοδ. *Ταχυδρόμος*, ἀριθ. 663, Χριστούγεννα 1966, 45-56.

1970
Ἡ τέχνη τῆς εἰκόνας στό Βυζάντιο, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 25-1-1970 (δημοσιεύθηκε καί ὡς Εἰσαγωγή λευκώματος ἀφιερωμένου στό Βυζαντινό Μουσεῖο Ἀθηνῶν τῆς διεθνοῦς σειρᾶς «Ὁ Κόσμος τῶν Μουσείων»). (Βλ. καί ἀριθ. 82).

Παρηγοριά τοῦ Γένους. Ἡ τέχνη τῆς εἰκόνας στά μεταβυζαντινά χρόνια, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 1-2-1970.

Ἡ τέχνη τῆς εἰκόνας στό Βυζάντιο, περιοδ. *Ἑλληνική Λαϊκή Τέχνη*, τχ. 1, 1970, 23-28.

1985
Ἡ βυζαντινή Ἀθήνα, συνέντευξη στό Νίκο Ζία, περιοδ. *Σύναξη*, 16 (Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος 1985), 13-19.

Β΄. ΘΕΜΑΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

1946
Ἡ ζωγραφική. «Οἱ ἀκαδημαϊκοί», περιοδ. *Φιλολογικά Χρονικά*, Μάιος 1946, 157-158.

Ἔκθεσις Καπράλου, στήν αἴθουσα Παρνασσοῦ, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 22-10-1946.

Πολεμική Ἔκθεσις, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-11-1946.

Σφάλματα κι ἐλπίδες. Ἡ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Ἔκθεση, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 22-11-1946 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας. Ἔκθεση στήν αἴθουσα τοῦ Βρεταννικοῦ Ἰνστιτούτου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-11-1946.

1947
Ζωγραφική καί ὑφάσματα. Οἱ πίνακες τῶν κ. Κεραμίδα καί Ἀλεξίου. Ἡ δημιουργία τῶν ἑλληνικῶν ἐμπριμέ, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 10-3-1947.

Δωδεκάνησα. Ἡ ἔκθεσις ζωγραφικῆς τῆς κας Ἀθηνᾶς Ταρσούλη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 30-3-1947.

Ἡ ἔκθεσις ἀμερικανικῆς ζωγραφικῆς εἰς τάς αἰθούσας τῆς Ὑπηρεσίας Πληροφοριῶν, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 22-4-1947.

Ἡ λαϊκή μας ζωγραφική. Ἡ ἔκθεσις τῶν ἔργων Θεόφιλου στήν αἴθουσα τοῦ Βρεταννικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 18-5-1947.

Σύγχρονοι Ἕλληνες ζωγράφοι. Ἡ ἔκθεσις σκηνογραφιῶν τοῦ Γιάννη Τσαρούχη στήν αἴθουσα τοῦ Ρόμβου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 8-6-1947.

Σύγχρονοι Ἄγγλοι ζωγράφοι. Μία ἔκθεσις εἰς τό Βρεταννικόν Ἰνστιτοῦτον Ἀθηνῶν, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 2-11-1947.

Σχέδιο γυμνοῦ, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 10-11-1947 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ζωγραφική - Γλυπτική, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 8-12-1947 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ὁ ἀπολογισμός τοῦ 1947, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 29-12-1947 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

1948

Τρεῖς ἐκθέσεις, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 9-2-1948 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἄγγ. Θεοδωρόπουλος, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 1-3-1948.

Δύο νέοι ζωγράφοι, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 15-3-1948 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Δύο ἐκθέσεις, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 12-4-1948 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ὀρέστης Κανέλλης, Μία ἔκθεσις στόν «Ρόμβο», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 5-6-1948.

Ἐκθέσεις, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 27-6-1948 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἡ γλυπτική. Γ. Ζογγολόπουλος, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 31-10-1948 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἡ Πανελλήνιος Ἔκθεσις. Μία ὁμαδική καλλιτεχνική ἐκδήλωση, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-11-1948.

Ἡ ἐργασία τοῦ γλύπτου Ἀπάρτη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 11-11-1948.

Ἡ ζωγραφική στήν Πανελλήνιο Ἔκθεση. Μία καλλιτεχνική ἐκδήλωση, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 14-11-1948.

Τά ζωγραφικά ἔργα στήν Πανελλήνιο Ἔκθεση. Μία ὁμαδική καλλιτεχνική ἐκδήλωση, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 18-11-1948.

Ἔκθεσις Νικολάου εἰς τήν αἴθουσα τοῦ «Ρόμβου», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-12-1948.

1949

Ὑπομνήσεις... Αἰσιόδοξη προοπτική γιά τήν πορεία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 20-1-1949.

Ἔκθεσις Δ. Διαμαντόπουλου. Α΄. Ζωγραφικοί πίνακες, ἰδιόρρυθμος γλυπτική, διακόσμησις, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 3-2-1949.

Ἐκθέσεις ζωγραφικῆς. Δ. Διαμαντόπουλος - Ἄλκης Κεραμίδας, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 13-2-1949 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἔκθεσις Δ. Διαμαντόπουλου. Β΄. Ζωγραφική διακοσμητική καί ἰδιόρρυθμος γλυπτική, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 17-2-1949.

Γουναρόπουλος. Ἔκθεσις ἔργων του στήν αἴθουσα τοῦ «Ρόμβου», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 27-3-1949.

Γουναρόπουλος - Θωμόπουλος. Δύο ἐκθέσεις, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 3-4-1949 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἔκθεσις ζωγραφικῆς τῆς κ. Περάκη-Θεοχάρη. Στήν αἴθουσα τοῦ «Ρόμβου», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 12-4-1949.

Δύο ἐκθέσεις στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 24-4-1949 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἡ γαλλική ἔκθεσις ζωγραφικῆς καί βιβλίου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 26-4-1949.

Ὁ Καραγκιόζης καί ἡ λαϊκή ζωγραφική. Ἡ ἔκθεσις Σπαθάρη στόν Ἀγγλοελληνικό Σύνδεσμο, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 16-5-1949.

Ἔκθεσις ἀρχιτεκτονικῆς τῶν Σπουδαστῶν Πολυτεχνείου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 29-7-1949.

Νεοελληνική τοιχογραφία. Μία πρωτοβουλία τῆς Παντείου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 22-11-1949.

Μπουζιάνης. Μία σημαντική ἔκθεσις ζωγραφικῆς, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 6-12-1949.

Ἡ ἔκθεση τοῦ Ἁρμός. Διαμορφώνεται μία σύγχρονη ἑλληνική ζωγραφική, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 20-12-1949.

Ἡ ζωγραφική τοῦ Ἁρμός. Μία γενεά ὡρίμων ζωγράφων, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 25-12-1949.

Ἔκθεση χειροτεχνίας καί βιοτεχνίας στό Ζάππειο, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 25-12-1949 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

1950

Ἡ γλυπτική στήν ἔκθεση τοῦ «Ἁρμοῦ», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 10-1-1950.

Ἡ σύγχρονη τέχνη, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 9-4-1950 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἡ τουρκική ζωγραφική στήν αἴθουσα «Παρνασσοῦ», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 24-4-1950.

Παιδική τέχνη. Μία ἐνδιαφέρουσα ἔκθεσις τοῦ Παγκυπρίου Γυμνασίου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 2-5-1950.

Ἀγλαΐα Παπᾶ. Ἔκθεση ζωγραφικῆς, ἐφ. *Ἡ Μάχη*, 19-5-1950 (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Ἡ ἔκθεσις τῆς «Στάθμης» στό Μέγαρο τοῦ Ζαππείου (Α΄) Χαρακτική - Ὑδατογραφία - Τέμπερα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-5-1950.

Ἡ ἔκθεσις τῆς «Στάθμης» εἰς τό Ζάππειον (Β΄). Οἱ ἐλαιογραφίες, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 30-5-1950.

Ἀμερικανικά τυπώματα. Μία ἐνδιαφέρουσα μέθοδος, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 19-9-1950.

Μία Ἀγγλίδα στήν Ἑλλάδα. Ἡ ζωγραφική τῆς Κόνυ Στάμης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 31-10-1950.

Ἡ κεραμεική τοῦ Καπράλου. Ἔνας γλύπτης ἀγγειοπλάστης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-11-1950.

1951

Ἔκθεση Ἀρχιτεκτονικῆς, Α΄. Πρῶτες σκέψεις, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 18-1-1951.

Ἔκθεση Ἀρχιτεκτονικῆς, Β΄. Ἑλληνικά ἀρχιτεκτονήματα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 24-1-1951.

Τρεῖς ἐκθέσεις μέ ἑλληνικά τοπία, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 31-1-1951.

Φωτογραφίες. Ἀπό μίαν Ἀμερικανική Ἔκθεση, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 18-2-1951.

Ὁ γλύπτης Μούρ. Ἔκθεση τοῦ Βρεταννικοῦ Συμβουλίου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 6-3-1951.

Ἑλληνικά τοπία σέ τρεῖς ἐκθέσεις, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 15-5-1951.

Ἡ ἄδολη ζωγραφική. Μία ἔκθεσις τῆς Χαρικλείας Ξενοπούλου στον «Παρνασσό», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 27-5-1951

Ἡ σύγχρονη ζωγραφική καί οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες. Ἡ ἔκθεση Ἀ. Κοντόπουλου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 19-6-1951.

Τό ἑλληνικό σπίτι. Μία λαμπρή σχολή, ἐφ. *Ἐλευθερία* 27-8-1951.

Βιβλιοκρισία: Περί Ἀρχιτεκτονικῆς. Ἕνα βιβλίο τοῦ κ. Μιχελῆ, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 26-9-1951.

Ἐκθέσεις ζωγραφικῆς. Ὁ Ἀστεριάδης. Οἱ τέσσαρες στό Ζάππειον, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 30-10-1951.

Ἡ ἔκθεσις Γ. Μηταράκη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 20-11-1951.

Ἑλληνική διακοσμητική. Ἡ ἔκθεσις τοῦ Κ. Βαλσαμάκη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 28-11-1951.

Ἡ «Στάθμη» στό «Ἀθήναιον» καί ἡ ἔκθεσις Βασιλικιώτη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 27-12-1951.

1952

Νέες ἐκθέσεις στό Ζάππειο καί στόν Παρνασσό, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-2-1952.

Ὁ Τσαρούχης καί ἡ ἑλληνική ζωγραφική, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 28-2-1952.

Βιβλιοκρισία: Σύγχρονη τέχνη. Γύρω ἀπό τρία νέα βιβλία (Μ. Ἀνδρόνικος, Ὁ Πλάτων καί ἡ τέχνη - Θεσσαλονίκη 1952, Κ. Στρ. Παπαϊωάννου, Ὁ ἄνθρωπος καί ὁ ἴσκιος του - Ἱστορική συνείδηση καί ἀνθρωπολογία στόν ΧΧ αἰώνα, καί Ἀλ. Κοντόπουλος, Σημερινή ζωγραφική), ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-4-1952.

Ἡ Πανελλήνιος Ἔκθεσις Τέχνης (Α΄). Μερικές παρατηρήσεις στό Ζάππειον, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 22-5-1952.

Ζωγραφικά ἔργα στήν Πανελλήνιο (Β΄). Πίνακες, Σχολές, Τεχνοτροπίες, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 5-6-1952.

Ζωγραφική, Χαρακτική καί Διακοσμητική. Στήν Πανελλήνια Ἔκθεση (Γ΄), ἐφ. *Ἐλευθερία*, 13-6-1952.

Γλυπτική στήν Πανελλήνιο (Δ΄), ἐφ. *Ἐλευθερία*, 20-6-1952.

Ἔκθεση ἀρχιτεκτονικῆς στή Σχολή τοῦ Ἐθνικοῦ Πολυτεχνείου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 27-6-1952.

1953

Ἔκθεσις τοῦ «Ἁρμοῦ». Ἑλληνική καί σύγχρονη τέχνη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 6-1-1953.

Ἔργα τοῦ γλύπτη Γιάννη Παππᾶ. Ὁ νέος καθηγητής τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 8-3-1953.

Ὁ χαράκτης Ἀ. Τάσσος. Μία ἀναδρομική ἔκθεση, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-4-1953.

Γιουγκοσλαβική ἔκθεση ζωγραφικῆς στό Ζάππειον Μέγαρον, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 25-5-1953.

Ἐκθέσεις, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 26-5-1953.

Οἱ μεγάλες ἐκθέσεις. Ἡ Πινακοθήκη καί ἡ ὁλλανδική ἔκθεση, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 4-12-1953.

Ἐκθέσεις. Μηταράκης, Κανέλλης, Δάβης, Τσαρούχης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 15-12-1953.

Ἐκθέσεις Νέων. Μαραγκοπούλου - Μιγάδης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-12-1953.

Ὁ Δοξαρᾶς, πρωτοπόρος τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 25-12-1953.

1954

Ἐκθέσεις ζωγραφικῆς ἑλληνικές καί ξένες, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 28-1-1954.

Ὁ ζωγράφος Γαΐτης. Ἡ ἔκθεση ἔργων του στό «Κεντρικόν», ἐφ. *Ἐλευθερία*, 10-3-1954.

«Ξεκούρασμα» τοῦ Καπράλου καί ἄλλες ἐκθέσεις ζωγραφικῆς, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 23-3-1954.

Ἐκθέσεις ζωγραφικῆς. Ν. Λύτρας, Ἀργυράκης, Σπαθάρης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 25-4-1954.

Νέες ἐκθέσεις ἀτομικές καί ὁμαδικές. Βουρλούμης, Κράξτον καί ἡ Ὁμάς, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 15-4-1954.

Τό ἔργο τοῦ Γαλάνη. Ἡ ἐργασία τοῦ ζωγράφου Μαυροΐδη, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 21-11-1954.

Les expositions, περιοδ. *L'Hellénisme Contemporain*, Ἰαν.-Φεβρ. 1954, 65-67.

1955

Ζωγράφοι, γλύπται καί ἀρχιτέκτονες. Ἐπισκόπηση τοῦ 1954, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 9-1-1955.

Some aspects of modern Greek art, περιοδ. *The Atlantic Monthly Review. Perspective of Greece, an Atlantic Supplement*, Νέα Ὑόρκη, Ἰούνιος 1955, 31-34.

1957

Ἐκθέσεις ζωγραφικῆς, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 29-11-1957.

Βιβλιοκρισία: Ζωγράφοι τοῦ 19ου αἰώνα, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 8-12-1957.

Ἀντωνακάτου - Rachid. Ἀπό τάς ἐκθέσεις, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 19-12-1957.

1958

Πορεία καί ἀγῶνες τοῦ Ἀντρέ Μαλρώ. Ἀπό τήν πολεμική δράση στήν ἔρευνα τῆς μεγάλης τέχνης, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 5-1-1958.

Βυζάντιος, Ρουσέα καί τέσσαρες νέοι, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 17-1-1958.

Ὁ Μαλρώ καί ἡ κριτική. Ἡ δημιουργία νέου μύθου, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 26-1-1958.

Σοβιετικοί χαράκτες καί ζωγράφοι, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 1-2-1958.

Ἡ ἔκθεση τοῦ κ. Τέτση, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 7-2-1958.

Βαρλάμος - Οἱ 12 γυναῖκες, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 20-2-1958.

Ἡ λαϊκή ἑλληνική τέχνη, Βασιλική Πρόνοια, *8ον Συνέδριον Διευθυντῶν Τομέων*, Μάρτιος 1958, 152-161.

Τό Ἐργαστήρι, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 11-3-1958.

Ὁ ζωγράφος Villon στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο (Πεντζίκης, Σαχίνης, Βασιλειάδης), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 20-3-1958.

Τρεῖς γυναῖκες ζωγράφοι, Περάκη - Μαραγκοπούλου - Ἀρλιώτη, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 26-3-1958.

Ὁ Κεφαλληνός, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 10-4-1958.

Ἀμερικάνικη ζωγραφική, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 29-4-1958.

Βασιλείου - Ρέγκος - Τά παιδιά τοῦ Ἰσραήλ, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 9-5-1958.

Ὁ ζωγράφος Κανιάρης, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 27-5-1958.

Ἀπό τήν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας (Α΄). Ἡ πρωτοποριακή τέχνη καί ἡ ἑλληνική συμμετοχή, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 17-6-1958.

Ἕνας γῦρος στήν Ἔκθεση. Ἀπό τήν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας (Β΄), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 22-6-1958.

Οἱ Προπάτορες καί οἱ Ἐπίγονοι. Ἀπό τήν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας (Γ΄), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 26-6-1958.

Ὁ Βλαμένκ, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 26-10-1958.

Κινέζικη ζωγραφική στήν Πινακοθήκη. Τό «Φθινόπωρο» καί ἡ Δνίς Βακάλη, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 5-12-1958.

Οἱ Δέκα στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο. Παπαγεωργίου καί Πολυκανδριώτης, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 10-12-1958.

Aspetti dell'arte greca moderna, περιοδ. *L'osservatore politico e letterario*, Μιλάνο 1958, ἀριθ. 10, 67-75.

1959

Ἡ νέα τέχνη στόν «Ἁρμό». Ἡ ἔκθεση Βατζιᾶ στόν «Κοῦρο», ἐφ. *Τό Βῆμα*, 7-1-1959.

Ἀπό τίς ἐκθέσεις: Ἰταλική χαρακτική - Γραμματικόπουλος - Σ. Βασιλείου - Οἱ τρεῖς Μακεδόνες, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 23-1-1959.

Ἀστεριάδης - Κόντης, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 6-3-1959.

Μία καλλιτεχνική πενηνταετία. Ὁ γλύπτης Μιχαήλ Τόμπρος καί τό ἔργο του, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 15-3-1959.

Ὁ Γουναρόπουλος (καί οἱ κ.κ. Κολέφας - Κοψίδης), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 28-3-1959.

Ὁ ἀνθρωπισμός τῆς τέχνης τοῦ Μόραλη. Ἡ πρώτη ἀτομική του ἔκθεσις μετά δεκαετῆ καθηγεσία, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 5-4-1959.

Ὁ χαράκτης Νίκολης. Δύο νέοι ζωγράφοι. 24 ἔργα Ἀμερικανίδων εἰς τήν Ἀμερικανικήν Ὑπηρεσίαν, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 5-12-1959.

1960

Α. Ἀστεριάδη, περιοδ. *Ζυγός*, τχ. 50, Ἰανουάριος 1960, 5-16.

Yiannis Moralis, περιοδ. *The Charioteer*, Summer 1960, 56-62.

Ἡ κινέζικη ζωγραφική. Πίνακες ποιητῶν καί σοφῶν πού ὑπακούουν στήν «ἀντίδραση τῶν ματιῶν καί στήν ἁρμονία τῆς καρδιᾶς» - Αἱ σχέσεις των μέ τήν ἰαπωνική, εὐρωπαϊκή καί τήν βυζαντινή ζωγραφική, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 11-11-1960.

1961

Ὁ ζωγράφος Γιάννης Μόραλης, περιοδ. *Ταχυδρόμος*, 6-5-1961.

1962

Ἀναζητήσεις μιᾶς ἀλλαγῆς (Ἡ συμβολή τοῦ Ἕλληνος γλύπτου Καπράλου), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 5-8-1962.

Χωρίς χρονολογία

Ἡ σύγχρονος ἑλληνική τέχνη. *Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαιδεία*, Ι΄, 447-450.

Ἔκθεση Ἰθακήσιου, ἐφ. *Ἡ Μάχη* (ψευδ. Μ. Δαμασκηνός).

Γ΄. ΔΙΑΦΟΡΑ

1949
Βιβλιοκρισία: Σχολικά βιβλία. Ἕνα καλό ξεκίνημα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 18-10-1949.

Ριχ. Μούτερ «Ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς στόν μεσαίωνα καί τήν πρώιμη ἀναγέννηση», μετάφραση στά ἑλληνικά ἀπό τόν Μανόλη Χατζηδάκη, ἔκδ. Ἀετός, Ἀθήνα 1949.

1950
Δύο δεκαετίες Σκοταδισμοῦ. Ἡ δεξιά καί ἡ παιδεία. Ἡ ἀποσυνθετική ἐπίδραση στούς πνευματικούς τομεῖς. Τά καθήκοντα τοῦ Κέντρου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 21-3-1950 (ἀνώνυμο).

Στό Ἀρχαιολογικό Μουσεῖο. Μία νέα αἴθουσα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 11-4-1950.

Παληά σπίτια στήν Ἀθήνα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 13-6-1950.

Ὁ Ἰλισσός. Μία νέα συνοικία στήν πρωτεύουσα, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 11-7-1950.

1951
Τοπικά μουσεῖα. Γιά νά σωθοῦν οἱ θησαυροί τοῦ ἔθνους, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-8-1951.

1952
Μεταξύ στρατευμένης καί ἐλεύθερης τέχνης. Ἐξ ἀφορμῆς ἑνός Διεθνοῦς Συνεδρίου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 7-9-1952.

Βιβλιοκρισία: Θεώρηση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης. Δύο βιβλία τοῦ καθηγητοῦ Κ. Α. Ρωμαίου, ἐφ. *Ἐλευθερία*, 3-4-1952.

1957
Ἐμεῖς καί τό Παρίσι (Τό πρόβλημα τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς τέχνης), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 17-11-1957.

1958
Βιβλιοκρισία: Ἡ ἱστορία καί ἡ τέχνη στά ἑλληνικά νησιά. Τρία βιβλία πού μᾶς θυμίζουν τόν τόπον μας, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 23-2-1958.

Βιβλιοκρισία: Φιλοσοφία καί Παιδεία. Τό νέο βιβλίο τοῦ κ. Παπανούτσου, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 30-7-1958.

1959
Βιβλιοκρισία: Ἀρχαία ἑλληνική ζωγραφική. Ἕνα καινούργιο βιβλίο τῆς σειρᾶς τῶν περίφημων ἐκδόσεων τοῦ Skira, ἐφ. *Τό Βῆμα*, 8-11-1959.

Ἀρχιμανδρίτου Γαβριήλ, *Ἡ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἱερά Μονή τοῦ Ἁγίου Διονυσίου*, ἔκδ. Ἀστήρ, Ἀθῆναι 1959, 79-90 (ἀναφέρεται σέ εἰκόνες καί κεντήματα τῆς Μονῆς Διονυσίου ἀπό τά δελτία πού συνέταξε ὁ Μανόλης Χατζηδάκης τό 1956).

1962
Ἡ ἀρχιτεκτονική τῆς Χίου (ὁ νέος τόμος πού ἐξέδωκεν ὁ Φ. Ἀργέντης), ἐφ. *Τό Βῆμα*, 19-8-1962 (ἀναδημοσίευση: Ἡ ἀρχιτεκτονική τῆς Χίου. Ὁ νέος τόμος πού ἐξέδωκεν ὁ κ. Φίλ. Ἀργέντης, ἐφ. *Πρόοδος*, Χίος, 27-8-1962).

1982
Μανόλης Χατζηδάκης. Ὁ Ἀκαδημαϊκός βυζαντινολόγος. Συνέντευξη στή Λίζα Πετρίδη, περιοδ. *Τό Πάνθεον*, ἀριθ. 766, 7-20/12/1982, 85-192.

1985
Ἡ ἑβδομάδα τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη. Συνέντευξη στήν Παρασκευή Κατημερτζῆ, ἐφ. *Αὐγή*, Πάσχα 14-4-1985.

1991
Ἕνας σύγχρονος προφήτης. Συνέντευξη στήν Παρασκευή Κατημερτζῆ, ἐφ. *Τά Νέα*, 4-4-1991.

TABULA GRATULATORIA

ΕΛΕΝΗ AHRWEILER, Παρίσι.

ΓΙΩΤΑ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΤΖΑΚΑ, Θεσσαλονίκη.

VAKHTANG BÉRIDZÉ, Τιφλίς.

ΙΟΥΛΙΑ Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, Θεσσαλονίκη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, Ἀθήνα.

HUGO BUCHTHAL, Λονδίνο.

ΜΥΡΤΩ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Πάτρα.

KAROLINE CZERWENKA-PAPADOPOULOS, Salzburg.

GILBERT DAGRON, Παρίσι.

ΕΛΕΝΗ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, Ἀθήνα.

† CHARLES DELVOYE.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ι. ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀθήνα.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΟΝΤΑΣ, Ἀθήνα.

ΝΙΚΟΣ ΖΙΑΣ, Ἀθήνα.

ENRICA FOLLIERI, Ρώμη.

HERBERT HUNGER, Βιέννη.

ΜΑΡΙΑ ΘΕΟΧΑΡΗ, Ἀθήνα.

ΑΝΔΡΕΑΣ Γ. ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΣ, Ἡράκλειο.

ΣΩΤΗΡΙΟΣ ΚΙΣΣΑΣ, Βέροια.

ΕΥΤΥΧΙΑ ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ, Θεσσαλονίκη.

PAUL LEMERLE, Παρίσι.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ-ΝΟΥΑΡΟΣ, Ἀθήνα.

† ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, Καβάλα.

ΑΓΝΗ ΞΕΝΑΚΗ-ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Ἀθήνα.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΛΛΑΣ, Ἀθήνα.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ, Βενετία.

MARCELL RESTLE, Μόναχο.

SIR STEVEN RUNCIMAN, Lockerbie, Dumfriesshire.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Ἀθήνα.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΤΖΑΦΕΡΗΣ, Ἱεροσόλυμα.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀθήνα.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΤΡΥΠΑΝΗΣ, Ἀθήνα.

ΚΑΝΤΩ ΦΑΤΟΥΡΟΥ-ΗΣΥΧΑΚΗ, Χανιά.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

AA	*Archäologischer Anzeiger*
AAA	*Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν*
AbhHeidelberg	*Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*
AbhMünchen	*Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen*
ABME	*Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*
ActaAArtHist	*Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*
ActaIRNorv	*Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Institutum romanum Norvegiae*
AΔ	*Ἀρχαιολογικόν Δελτίον*
AE	*Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*
AEA	*Archivo Español de Arte*
AEM	*Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν*
AIPHOS	*Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales (et slaves)*
AJA	*American Journal of Archaeology*
AM	*Athenische Mitteilungen*
AnBoll	*Analecta bollandiana*
AnthPal	*Anthologia Palatina*
AntK	*Antike Kunst*
AntPl	*Antike Plastik*
AntAb	*Antike und Abendland*
AOC	*Archives de l'orient chrétien*
Archaeologia	*Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity Published by the Society of Antiquaries of London*
ArchHung	*Archaeologia Hungarica*
ArtB	*Art Bulletin*
ArtVen	*Arte veneta*
AStCal	*Archivio Storico per la Calabria et la Lucania*
ASV	*Archivio stato veneto*
AttiVen	*Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali e lettere.*
BA	*Bollettino d'arte*
BalkSt	*Balkan Studies*
BCASic	*Beni culturali e ambientali, Sicilia*
BCH	*Bulletin de Correspondance Hellénique*
BClevMus	*The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*
BFilLingSic	*Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani*
BHG	*Bibliotheca hagiographica graeca*
BMAH	*Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles*
BMBeyr	*Bulletin du Musée de Beyrouth*
BNJ	*Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*
BSA	*The Annual of the British School at Athens*
Bull IBI	*Bulletin, Internationales Burgen-Institut*
BurlMag	*The Burlington Magazine*
ByzArch	*Byzantinisches Archiv*
ByzF	*Byzantinische Forschungen*
BZ	*Byzantinische Zeitschrift*
CahArch	*Cahiers archéologiques*
ClRh	*Clara Rhodos*
CMH	*Cambridge Medieval History*
CorsiRav	*Corsi di cultura sull'arte ravenate e bizantina*
CQ	*Classical Quarterly*
CRAI	*Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*
CSCO	*Corpus scriptorum christianorum orientalium*
DACL	*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*

ΔΙΕΕ	*Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καί Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος*
DOC	*Dumbarton Oaks Coins*
DOP	*Dumbarton Oaks Papers*
DOS	*Dumbarton Oaks Studies*
Dura-Europos	*The Excavations at Dura-Europos, Final Report*
ΔΧΑΕ	*Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
ΕΕΒΣ	*Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*
ΕΕΚΜ	*Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Κυκλαδικῶν Μελετῶν*
ΕΕΛΜ	*Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Λευκαδικῶν Μελετῶν*
ΕΕΠΣΑΠΘ	*Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*
Ἐκκλησίες	*Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση*
ΕΜΑ	*Ἐπετηρίς Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*
ΕΜΜΕ	*Εὑρετήριον Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*
EO	*Echos d'Orient*
Ἔργον	*Τό Ἔργον τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
FelRav	*Felix Ravenna*
FHG	*Fragmenta historicorum graecorum*
FrühMitAltSt	*Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*
GazBA	*Gazette des beaux-arts*
ΗπειρΧρον	*Ἠπειρωτικά Χρονικά*
IG	*Inscriptiones graecae*
ΙστΕΕ	*Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*
IstMitt	*Istanbuler Mitteilungen*
IzvIstDr	*Izvestija na Bülgarskoto Istoričesko Družestvo*
JA	*Journal asiatique*
JAZU	*Jugoslaveska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagreb*
JbAChr	*Jahrbuch für Antike und Christentum*
JbKSWien	*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*
JbPrKs	*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*
JdI	*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
JGS	*Journal of Glass Studies*
JHS	*Journal of Hellenic Studies*
JÖB	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
JÖBG	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*
JRS	*Journal of Roman Studies*
JSav	*Journal des savants*
JWalt	*Journal of the Walters Art Gallery*
JWCI	*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*
ΚερκΧρον	*Κερκυραϊκά Χρονικά*
ΚρητΧρον	*Κρητικά Χρονικά*
ΚυπρΣπουδ	*Κυπριακαί Σπουδαί*
ΛακΣπουδ	*Λακωνικαί Σπουδαί*
LChrI	*Lexikon der christlichen Ikonographie*
LIMC	*Lexicon iconographicum mythologiae classicae*
Mansi	*J. D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*
MDIK	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*
MelRome	*Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome*

MonPiot	*Monuments et Mémoires, publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Fondation E. Piot*
Müller-Wiener, Istanbul	*W. Müller-Wiener, Bildlexikon zur Topographie Istanbuls (1977)*
NC	*The Numismatic Chronicle*
NE	*Νέος Ἑλληνομνήμων*
OCP	*Orientalia christiana periodica*
ÖJh	*Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*
OrChr	*Oriens christianus*
OrChrAn	*Orientalia christiana analecta*
ΠΑΑ	*Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*
ΠΑΕ	*Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
ΠΧΑΕ	*Πρακτικά τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
PG	*Patrologiae cursus completus, Series graeca, ἔκδ. J.-P. Migne*
PKg	*Propyläen Kunstgeschichte*
PL	*Patrologiae cursus completus, Series latina, ἔκδ. J.-P. Migne*
ProcBrAc	*Proceedings of the British Academy*
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum*
RadVojMuz	*Rad Vojvodanskich Muzeja*
RArts	*Revue des arts*
RbK	*Reallexikon zur byzantinischen Kunst*
RDAC	*Report of the Department of Antiquities, Cyprus*
RE	*Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*
REB	*Revue des études byzantines*
REG	*Revue des études grecques*
RH	*Revue historique*
RHSEE	*Revue historique du sud-est européen*
RI	*Revista istorică*
RIASA	*Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*
RM	*Römische Mitteilungen*
SBN	*Studi bizantini e neoellenici*
SBMünchen	*Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte*
SBWien	*Sitzungsberichte. Österreichische Akademie der Wissenschaften*
SEG	*Supplementum epigraphicum graecum*
SemKond	*Seminarium Kondakovianum*
ST	*Studi e Testi*
Synaxarium CP	*Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae. Propylaeum ad acta SS Novembris*
TAM I-III	*Tituli Asiae Minoris (ἔκδ. E. Kalinka), I (1901)· II 1 (1920)· II 2 (1930)· II 3 (1944)· III 1 (1941)*
TIB	*Tabula imperii byzantini*
TM	*Travaux et mémoires*
TU	*Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*
VizVrem	*Vizantijskij Vremennik*
WissZ	*Wissenschaftliche Zeitschrift*
ZBildK	*Zeitschrift für bildende Kunst*
ZborMuzBeograd	*Zbornik Narodnog Muzeja*
ZKg	*Zeitschrift für Kunstgeschichte*
ZKircheng	*Zeitschrift für Kirchengeschichte*
ZLU	*Zbornik za likovne umetnosti*
ZRVI	*Zbornik radova vizantološkog instituta*

ΕΠΑΡΧΙΑΚΑ ΙΕΡΑ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΝΟΥΗΛ ΚΟΜΝΗΝΟ

ΑΝΝΑ ΑΒΡΑΜΕΑ

Ο ανταγωνισμός μεταξύ Βυζαντινών και Νορμανδών, που απασχόλησε έντονα τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Μανουήλ Κομνηνού (1143-1180), καταγράφτηκε με λεπτομέρειες από τους ιστορικούς της εποχής. Ανάμεσα στα πολλά και γνωστά συμβάντα θα σταθώ εδώ σε ορισμένες πράξεις του αυτοκράτορα που, παρ' όλη τη δευτερεύουσα και περιθωριακή όψη τους, εικονογραφούν την πολιτική πράξη και τη στάση του Μανουήλ απέναντι στους υπηκόους του.

Η επίθεση των Νορμανδών της Σικελίας με επικεφαλής τον Ρογήρο Β΄ βρίσκει τον αυτοκράτορα απασχολημένο με τη Δεύτερη Σταυροφορία (1147) και τον πόλεμο στην Ανατολή. Ο βυζαντινονορμανδικός ανταγωνισμός, έντονος στο διπλωματικό πεδίο και επί βασιλείας Ιωάννη του Β΄, θα πάρει οξύτατες διαστάσεις και θα αποτελέσει το κύριο πρόβλημα των βυζαντινών μάχιμων δυνάμεων. Το 1147 οι Νορμανδοί με μεγάλη ναυτική έφοδο καταλαμβάνουν την Κέρκυρα και αφού επιτεθούν στην Αιτωλία και την Ακαρνανία θα σταθμεύσουν στο βόρειο μυχό του Κορινθιακού και από κει θα λεηλατήσουν τη Θήβα. Ακολούθως θα στραφούν εναντίον της Κορίνθου και βρίσκοντας έρημη την πόλη, εφόσον οι κάτοικοι είχαν ανεβεί στον Ακροκόρινθο, θα λεηλατήσουν τα πάντα, *ὄλβον ἅπαντα, ὅσος τε ἰδιώταις ᾠκείωτο καὶ ὅσος θεῷ ἀφιέρωτο.* Τα γεγονότα αφηγείται ο Νικήτας Χωνιάτης με λεπτομέρειες, ανάμεσα στις οποίες αναφέρει ότι οι Νορμανδοί δεν παρέλειψαν ούτε και την εικόνα του διαβόητου αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη, που βρισκόταν στο ναό των Αγίων Θεοδώρων Κορίνθου, να πάρουν μαζί τους[1].

Ο Μανουήλ, επιθυμώντας να ανακαταλάβει την Κέρκυρα από τους Νορμανδούς και να πάρει εκδίκηση για την τολμηρή επίθεση του «νησιωτικού δράκοντος» στα εδάφη της Αυτοκρατορίας, θα στραφεί προς τους Βενετούς. Ένας αμείλικτος πόλεμος θα κηρυχθεί εναντίον της μεσογειακής απειλής, αλλά μόνον το 1149 θα ξεκινήσει ο ίδιος ο αυτοκράτορας για την ανακατάληψη των εδαφών. Το Μάρτιο του 1149 και ενώ ο Μανουήλ βρίσκεται καθοδόν, ο Ιωσήφ, ηγούμενος της μονής Παντοκράτορος στην Κωνσταντινούπολη, παραβλέποντας τις κατεπείγουσες ανάγκες της μονής και τα εσωτερικά της προβλήματα, σπεύδει να συναντήσει τον αυτοκράτορα[2]. Η συνάντηση έγινε όχι όπως ήλπιζε ο Ιωσήφ στη Θεσσαλονίκη, αλλά στη Δοβροχούβιστα, κοντά στη Βέροια. Το πρώτο θέμα που έθεσε ο ηγούμενος στον αυτοκράτορα για επίλυση ήταν το αίτημα της μεταφοράς στην Κωνσταντινούπολη από τη Θεσσαλονίκη του προκαλύμματος που σκέπαζε τη σορό του αγίου Δημητρίου, εκφράζοντας συγχρόνως την άγνοιά του πώς δεν κατάφερε ο πατέρας του Μα-

[1] Ν. Χωνιάτης, *Ιστορία*, έκδ. J. L. Van Dieten, 75-76.

[2] *ΚΣΤ΄ Ὀκτωβρίου. Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ μνήμη τῆς ἀπὸ Θεσσαλονίκης διὰ προστάξεως βασιλικῆς γενομένης εἰσελεύσεως τοῦ περιωνύμου καὶ ἀηττήτου Δημητρίου, τοῦ πρότερον ἐπικειμένου τῇ μυροβρύτῳ σορῷ καὶ σκέποντος ταύτην, Ἀνάλεκτα Ιεροσολυμιτικής Σταχυολογίας*, έκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, IV, 1897, 238-246. *BHG*[3], 533 και *AnBoll* 69 (1951), 392. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Το «προκάλυμμα» της σαρκοφάγου του Αγίου Δημητρίου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1966-1969), 187-199.

νουήλ και κτήτωρ της μονής Ιωάννης Β΄ Κομνηνός να το αποκτήσει[3]. Και ο αυτοκράτωρ, που άκουσε περιχαρής την πρόταση, βρήκε τον τρόπο που θα έπειθε και θα διευκόλυνε το εγχείρημα: με βασιλική γραφή προς το δούκα και χαρτουλάριο Θεσσαλονίκης διέταξε να γίνει νέο προκάλυμμα πάνω από το θάλαμο του μάρτυρος με επιστασία και επιτήρηση του Ιωάννη Σμυρνιώτη, του διοικητή των κτημάτων της μονής Παντοκράτορος, που βρισκόταν στη Θεσσαλονίκη. Έτσι κατασκευάστηκε νέο προκάλυμμα από χρυσό και άργυρο, υπέρτερο σε κάλλος από το προηγούμενο, που έλαμπε και προκαλούσε το θάμβος στους φιλοθεάμονες. Και το παλαιό, αυτό που από παλιά σκέπαζε τη θήκη του αγίου, *τὸ πολύολβον θησαύρισμα*, που παρίστανε τον άγιο Δημήτριο όρθιο, με εκτεταμένες τις παλάμες, το έστειλε ο Μανουήλ στη γονική του μονή. Με την αόρατη δύναμη ήλπιζε να αποτρέψει τους εχθρούς που μελετούσαν δεινά για το λαό του, δηλαδή τους Νορμανδούς, και να θραύσει τις υπερήφανες κεφαλές τους, γιατί αγνοούσαν τη συγγένεια και το ομόφυλον· αλλά και όταν βρισκόταν σε εκστρατείες να τον έχει προστάτη και οδηγό.

Αρκετά χρόνια μετά τη λήξη της βυζαντινονορμανδικής ρήξης, ένας ανώνυμος ποιητής θα συνθέσει στίχους για να χαιρετίσει την επιστροφή της εικόνας του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος από την Κωνσταντινούπολη στην Κόρινθο[4]. Ο Μανουήλ, αφού κράτησε την *προσκυνητὴν* εικόνα του αγίου στο παλάτι του, τη στόλισε με χρυσό και την επέστρεψε στην πόλη των Κορινθίων, για να γίνει και πάλι το καλλώπισμα του ναού τους, μοναδικό πλέον, εφόσον η άλλη εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη είχε οριστικά χαθεί από τη λεηλασία των Νορμανδών.

Απ' όσα προαναφέρθηκαν είναι ενδιαφέρον να εξαρθούν οι δύο πράξεις του Μανουήλ: αφενός η αντικατάσταση του παλαιού προκαλύμματος του αγίου Δημητρίου με καινούργιο και η αποστολή του παλαιού στη γονική του μονή του Παντοκράτορος και αφετέρου η μεταφορά της εικόνας του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος στα ανάκτορα του Μανουήλ και η επαναφορά της στην πόλη της προέλευσής της, την Κόρινθο. Πράξεις ασυνήθιστες, τα αίτια των οποίων θα πρέπει να αναζητηθούν στην προσωπικότητα του Μανουήλ, στην ιστορική στιγμή που συντελούνται και στην απήχηση που είχαν στους πληθυσμούς της Αυτοκρατορίας.

Πεζός και ποιητικός λόγος στην αυλή και την κομνήνεια κοινωνία βρίσκουν τις πιο έντονες εκφράσεις για τη δημιουργία της δημόσιας εικόνας του Μανουήλ, ενώ, παράλληλα, βυζαντινά έργα τέχνης — το περιεχόμενο των οποίων γνωρίζουμε ως επί το πλείστον από τη φιλολογία και την ποίηση — διατυπώνουν εικαστικά την αυτοκρατορική προπαγάνδα. Στο πρόσωπο του Μανουήλ συναντώνται πλούτος, τόλμη και ανδρεία, σοφία και θεολογική σκέψη, συνθέτοντας την πρωτότυπη προσωπικότητα, το «φαινόμενον» Μανουήλ. Η αυτοκρατορική εικόνα που προβάλλεται στο κοινό έχει έντονο το θεατρικό στοιχείο, που προκαλεί θάμβος, απαραίτητο για εσωτε-

[3] Από το Τυπικόν της μονής Παντοκράτορος γνωρίζουμε ότι ο ιδρυτής της μονής Ιωάννης Β΄ Κομνηνός σε διαθήκη, που είχε χαθεί, μεταξύ άλλων, διατύπωνε την επιθυμία να μεταφερθεί στη μονή το προκάλυμμα του αγίου Δημητρίου: P. Gautier, Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator, *REB* 32 (1974), 126-127, σημ. 44.

[4] *Εἰς τὴν ἀπὸ Κορίνθου ἀνακομισθεῖσαν εἰς τὴν μεγαλόπολιν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου καὶ αὖθις ἀποσταλεῖσαν ἐκεῖσε*, Σπ. Λάμπρος (εκδ.), Ο Μαρκιανός κώδιξ 524, *ΝΕ* 8 (1911), 145-146. Η Marguerite Mathieu στο εκτενές άρθρο της La Sicile normande dans la poésie byzantine, *BFilLingSic* II (1954), 6-7, επισημαίνει το ποίημα αυτό του ανώνυμου και πιστεύει ότι συντίθεται αρκετά χρόνια μετά τη βυζαντινονορμανδική ρήξη, με το επιχείρημα ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί για τον Ρογήρο Β΄ την έκφραση *Σικελῶν ῥήξ*, ενώ κατά τη διάρκεια του πολέμου, τόσο οι ποιητές όσο και τα επίσημα έγγραφα αποκαλούν το Νορμανδό βασιλιά «τύραννο». Από παραδρομή προφανώς η Mathieu (ό.π., 7) αναφέρει ότι ο Μανουήλ πήρε από την Κόρινθο την εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη, ενώ πρόκειται για την εικόνα του Τήρωνος. Θα πρέπει επίσης να διορθωθεί η εσφαλμένη απόδοση του ποιήματος στον Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγο από τον Τ. Γριτσόπουλο, *Πελοποννησιακά* 9 (1972), 203-204.

ρική κατανάλωση[5]. Οι πράξεις του εντυπωσιασμού θα διαρκέσουν σε όλη τη διάρκεια της μακράς βασιλείας του: υιοθετεί πομπώδη επίθετα στην τιτλοφορία του και χαρακτηρίζει τον εαυτό του κληρονόμο του Μεγάλου Κωνσταντίνου[6]. Αλλά όχι μόνο με το λόγο αλλά και με την πράξη επιδεικνύει τη συνένωση του θρησκευτικού συναισθήματος με τον πατριωτισμό. Έτσι, στην κακότυχη εκστρατεία του Μυριοκεφάλου θα σηκώσει το λάβαρο με το σταυρό και τα λείψανα αγίων[7]. Παράλληλα, η ταύτισή του με τον Χριστό εκφράζεται και με την πράξη της μεταφοράς από την Έφεσο στην Κωνσταντινούπολη του λίθου πάνω στον οποίο τοποθέτησαν τον Χριστό μετά την αποκαθήλωση[8].

Στις πράξεις του Μανουήλ της μεταφοράς των ιερών κειμηλίων των δύο μεγάλων επαρχιακών κέντρων, της Θεσσαλονίκης και της Κορίνθου, αναγνωρίζεται η παλαιά τακτική των βυζαντινών αυτοκρατόρων. Από τους πρώτους αιώνες της Αυτοκρατορίας οι ευλαβείς αυτοκράτορες είχαν συλλέξει στην Πρωτεύουσα από τους Αγίους Τόπους ιερά κειμήλια, ενώ η κατάκτηση από τους Πέρσες και κατόπιν από τους Άραβες θα πολλαπλασιάσουν και θα δικαιολογήσουν τις μεταφορές. Η Νέα Ρώμη, Νέα Ιερουσαλήμ και Νέα Σιών προστατεύεται από τον Χριστό, την Παναγία και τα αναρίθμητα άγια λείψανα, καθώς η πολιτική συνεκτικότητα εκφράζεται με θρησκευτικούς όρους. Οι αυτοκρατορικές τελετές συνδέονται με τις εικόνες και τα ιερά κειμήλια και εκφράζουν την πιο στενή σχέση ανάμεσα στον αυτοκράτορα και το λαό[9]. Τα θρησκευτικά κειμήλια, ιερά αντικείμενα λατρείας των δύο μεγάλων επαρχιακών πόλεων που απειλούνται και υποφέρουν από το «Σικελό δράκοντα», μεταφέρονται στην Κωνσταντινούπολη και η μεταφορά αυτή εντάσσεται στις πράξεις συνειδητού εντυπωσιασμού, που αντανακλούν απευθείας στο πρόσωπο του αυτοκράτορα. Τα ιερά αυτά κειμήλια ο Μανουήλ τα παίρνει κοντά του, στη γονική του μονή το προκάλυμμα του αγίου Δημητρίου, στα ανάκτορα την εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος, προσδίδοντάς τους αυτοκρατορική αίγλη. Και τα δύο εικονίζουν στρατιωτικούς αγίους και τα δύο είναι σύμβολα των αγώνων που διεξάγει. Εκδηλώνει έτσι και εξαίρει με τον εντονότερο τρόπο την προσήλωση των Κομνηνών στους στρατιωτικούς αγίους. Ο Μανουήλ έχει επίγνωση της εντύπωσης που οι πράξεις αυτές προκαλούν στην κοινή γνώμη. Ο ίδιος ο αυτοκράτορας εικονίζεται σε έργο που παρήγγειλε ο Ανδρόνικος Καματηρός για την πύλη του οίκου του, με τον άγιο Θεόδωρο τον Τήρωνα να του προτείνει το ξίφος, *...ἐν ταῖς κατ' ἐχθρῶν συμβολαῖς σου προστρέχων*, όπως αναφέρει ο ανώνυμος ποιητής που περιγράφει τη σύνθεση[10]. Με την αντικατάσταση του προκαλύμματος του αγίου Δημητρίου, που ασφαλώς είναι εφεύρημα για να καμφθεί η αντίρρηση των Θεσσαλονικέων, ο Μανουήλ επιτυγχάνει αυτό που δεν κατάφερε ο πατέρας του Ιωάννης Β΄: να αναπληρώσει το *ὑστέρημα* της μονής Παντοκράτορος. Και είναι και αυτό μια ακόμη ένδειξη της προσπάθειας του Μανουήλ να ξεχωρίσει. Επιθυμεί να δώσει έμφαση και να κάνει σ' όλους γνωστό ότι είναι ο καλύτερος από

[5] Οι τελευταίες εργασίες του Paul Magdalino δίνουν την πληρέστερη εικόνα για τον Μανουήλ. Αναφέρονται εδώ κυρίως όσες περιέχουν την ανάλυση της προσωπικότητας του αυτοκράτορα: Paul Magdalino - Robert Nelson, The emperor in Byzantine art of the twelfth century, *ByzF* 8 (1982), 123-173. Ο ίδιος, Aspects of twelfth-century Byzantine Kaiserkritik, *Speculum* 58, 2 (1983), 326-346. Ο ίδιος, The phenomenon of Manuel I Komnenos, στο *Byzantium and the West ca. 850 - ca. 1200*, Proceedings of the XVIII Spring Symposium of Byzantine Studies, Amsterdam 1988, 171-199.

[6] C. Mango, The conciliar edict of 1166, *DOP* 17 (1963), 317-330, ιδιαίτερα 330.

[7] Σπ. Λάμπρος (εκδ.), ό.π. (υποσημ. 4), 51.

[8] C. Mango, Three imperial Byzantine sarcophagi discovered in 1750, *DOP* 16 (1962), 399, σημ. 14. Ο ίδιος, Notes on Byzantine monuments, *DOP* 23-24 (1969-1970), 372-375.

[9] Την ανάλυση βλ. στο άρθρο της Averil Cameron, Images of authority: Elites and icons in late sixth-century Byzantium, *Past and Present* 89 (1979), 3-35 (= *Variorum Reprints*, XVIII, London 1981).

[10] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J., 1972, 226.

τους Κομνηνούς, ...*δεικνύων πάντως ἐκ πολλῶν ἀναντιρρήτων σημείων καὶ ἐπιβεβαιῶν ἅπασιν, ὡς κυρίως οὗτος ἐστὶν καὶ γέννημα καὶ βλαστὸς καὶ ζηλωτὴς ὄντως τῶν ἐν βασιλεῦσι τοῖς πάλαι πολὺ τὸ ὑπερβάλλον ἔργοις χρηστοῖς καὶ τροπαίοις μεγίστοις ἐνδειξαμένων*[11]. Φυσικά δεν ξεχνά ότι πήρε το θρόνο αντί για τον πρωτότοκο αδελφό του και με επιδεικτικό, θεατρικό τρόπο εντυπωσιάζει την κοινή γνώμη. Πολιτική πράξη είναι και η προσπάθεια να συνδυάσει την απήχηση στην κοινή γνώμη με την προκλητική γενναιοφροσύνη: η επιστροφή στην Κόρινθο της εικόνας του αγίου Θεοδώρου είναι *δεῖγμα βασιλικῆς καρδίας*, σύμφωνα με τον ανώνυμο του Μαρκιανού κώδικα 524. Αυτή την εικόνα του αυτοκράτορα που μοχθεί και θυσιάζεται για τους υπηκόους του καλλιεργούν οι εγκωμιαστές του[12].

Ο Μανουήλ εμφανίζεται ιδιαίτερα προσεκτικός προς τους πληθυσμούς των πόλεων που απειλούνται και δοκιμάζονται από τους Νορμανδούς. Για τους πληθυσμούς αυτούς, τα θρησκευτικά κειμήλια εκφράζουν την ανάγκη όχι μόνον της ατομικής αλλά κυρίως της συλλογικής προσήλωσης και γίνονται το επίκεντρο του πατριωτικού συναισθήματος, ενώ παράλληλα συνιστούν σύμβολα κεντρόφυγης τάσης μέσα στην Αυτοκρατορία. Αν ο άγιος Δημήτριος είναι από πολύ παλιά ο διαβόητος πολιούχος και προστάτης της Θεσσαλονίκης, η λατρεία των αγίων Θεοδώρων στην Κόρινθο είναι λιγότερο διάσημη. Δε γνωρίζουμε τη θέση του ναού, την ύπαρξη του οποίου πληροφορούμαστε από την περιγραφή της λεηλασίας της πόλης από τον Νικήτα Χωνιάτη. Είναι όμως γνωστό ότι όχι μόνον οι πολιτικοί αξιωματούχοι του θέματος Πελοποννήσου[13] αλλά και οι εκκλησιαστικοί χάραξαν στις σφραγίδες τους τη μορφή των στρατιωτικών αγίων Θεοδώρων[14]. Και παρά το γεγονός ότι η πολεμική εικονογραφία αντίκειται στις αρχές της Εκκλησίας που απαγορεύει τη συμμετοχή των εκκλησιαστικών ανδρών στον πόλεμο, η πράξη αυτή δηλώνει την επίκληση στην προστατευτική δύναμη των αγίων[15]. Ο Μανουήλ Κομνηνός, ακολουθώντας την πολιτική που υπερασπίζεται τη σωτηρία του έθνους, ειδικά στα χρόνια αυτά του βυζαντινονορμανδικού ανταγωνισμού, θα δώσει τη σφραγίδα του αριστοκρατικού πατριωτισμού που συσπειρώνει όλα τα λαϊκά στρώματα. Σ' αυτή τη συσπείρωση οι ποιητές, παράλληλα με το στρατό, επιστρατεύονται στον αγώνα εναντίον των Νορμανδών. Λίγα χρόνια μετά τη νίκη του Μανουήλ, τα «Δημοτικά ανεπίγραφα», απαριθμώντας τους λαούς που νικήθηκαν από τον Μανουήλ αναφέρουν ότι η πιο μεγάλη, η πιο σημαντική νίκη του ήταν αυτή εναντίον του «τυράννου της Σικελίας»[16].

Αλλά με τις πράξεις αυτές του εξωτερικού μεγαλείου αποκρύπτονται οι αδυναμίες του βυζαντινού κρατικού μηχανισμού. Μετά το θάνατο του Μανουήλ θα εμφανιστούν όλες οι δυσχέρειες. Οι διάδοχοί του, ο Ανδρόνικος Κομνηνός και ο Ισαάκιος Β΄ δε θα κάνουν καμιά προσπάθεια για να ελέγξουν την παρακμή της επαρχιακής διοίκησης. Η μεγάλη διάσταση κέντρου-επαρχίας εμφανίζεται πια ανοιχτά στο τελευταίο τέταρτο του 12ου αι. Και είναι χαρακτηριστικό της αλλαγής της στάσης των κατοίκων της επαρχίας το επεισόδιο που αφηγείται ο Νικήτας Χωνιάτης: την

[11] *Ανάλεκτα Ιεροσολυμιτικής Σταχυολογίας*, IV, ό.π. (υποσημ. 2), 240.

[12] Βλ. μεταξύ άλλων: *Theodoros Prodromos*, έκδ. W. Hörandner, Wien 1974, XXX, 359: *καὶ σοῦ πονοῦντος δι' ἡμᾶς ζῶμεν ἡμεῖς ἀνέτως... καὶ τὴν ψυχήν σου τὴν σεπτὴν ὑπὲρ ἡμῶν προδίδως / καὶ πάντα πάσχεις καὶ ποιεῖς, ὅπως ἡμεῖς σωθῶμεν.*

[13] Gladys R. Davidson, *Corinth XII. The Minor Objects*, Princeton 1952, αριθ. 2759, 2760, 2764.

[14] V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin*, V, 1-3, αριθ. 562, 564, 1748.

[15] Όπως σημειώνει ο V. Laurent, ό.π., V, 1, XXXVI, οι στρατιωτικοί άγιοι εμφανίζονται συχνότερα στις σφραγίδες των εκκλησιαστικών ανδρών των πόλεων Θεσσαλονίκης, Κορίνθου, Νεοκαισαρείας, Κερκύρας, πόλεις που απειλούνταν κατά περιόδους από επιδρομές.

[16] Δημοτικά ανεπίγραφα εις Μανουήλ Κομνηνόν, Σπ. Λάμπρος (έκδ.), *ΝΕ* 8 (1911), 161, αριθ. 272. Πρβλ. Marguerite Mathieu, ό.π., 31.

αντίστοιχη απόπειρα του Ισαακίου Β' Αγγέλου να μεταφέρει από τη Μονεμβασία την εικόνα του Ελκομένου Χριστού στο ναό του αρχιστρατήγου Μιχαήλ *ἐν 'Ανάπλῳ*. Η θαυμαστή για την τέχνη και τη χάρη της εικόνα αφαιρέθηκε από τη Μονεμβασία *σὺν δόλῳ* και, όπως τονίζει ο Χωνιάτης: *οὐ γὰρ ἀκίνδυνος ἦν παντάπασιν ἡ προφανὴς ἐπιχείρησις*[17].

Το 1963 όταν ο τιμώμενος Μανόλης Χατζηδάκης προετοίμαζε την Έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης «Βυζαντινή Τέχνη - Τέχνη Ευρωπαϊκή» που έγινε στην Αθήνα, ζήτησε από τον τότε μητροπολίτη Μονεμβασίας την εικόνα της Σταυρώσεως που βρισκόταν στην εκκλησία του Ελκομένου Χριστού. Όπως διηγείται ο Χατζηδάκης, ο μητροπολίτης του απήντησε ότι δεν είχε αντίρρηση, αλλά φοβόταν ότι οι κάτοικοι θα αντιδρούσαν. Και πραγματικά, ο εφημέριος, εκπροσωπώντας το ποίμνιό του, του έγραψε ότι το «παλλάδιο» της Μονεμβασίας δε θα έφευγε ποτέ από την πόλη του, γιατί «τα ίδια μας έλεγε και ο Ισαάκιος, αλλά ουδέποτε επέστρεψε την εικόνα του Ελκομένου...». Έτσι η εικόνα δεν έφθασε ποτέ στην Έκθεση. Μετά από οκτακόσια περίπου χρόνια η συλλογική μνήμη διατηρούσε την πικρία προς την Πρωτεύουσα.

Résumé

MANUEL COMNÈNE ET LES OBJETS SACRÉS DE PROVINCE À CONSTANTINOPLE

ANNA AVRAMÉA

Dans cet article l'auteur met l'accent sur quelques actes de l'empereur Manuel Comnène, en marge de ses guerres contre les Normands et souligne leur signification. Notamment, la translation à Constantinople des objets sacrés provenant des provinces, sont des actes bien connus et dans la tradition des empereurs byzantins qui ornaient leur capitale. Pourtant, Manuel prend garde de remplacer le «couvercle» de saint Démétrius par un autre neuf et doré et chose surprenante, de faire renvoyer à Corinthe l'icône de saint Théodore le Tiron. Ces actes de générosité provocante contribuent à épater l'opinion publique et à faire exceller l'image que l'empereur veut projeter à ses sujets.

[17] Ν. Χωνιάτης, ό.π., 442. Ν. Βέης, Ο Ελκόμενος Χριστός της Μονεμβασίας μετά παρεκβάσεων περί της αυτόθι Παναγίας της Χρυσαφίτισσας, *BNJ* 10 (1933), 199-262, ιδιαίτερα 210-213. Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Πελοποννησιακά* 1 (1956), 23, σημ. 1.

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΝ ΔΙΓΕΝΗ ΑΚΡΙΤΗ

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

Τά τελευταῖα χρόνια μέ τήν ἔκδοση τοῦ *Διγενῆ 'Ακρίτη*[1], μέ τή μονογραφία *'Ακριτικά*[2] καί μέ σειρά μικροτέρων μελετημάτων μου[3], ζήτησα νά δείξω τήν ὀρθότητα τῆς γνώμης μεγάλων ἐρευνητῶν, ὅπως ὁ Karl Krumbacher καί ὁ Στίλπων Κυριακίδης, ὅτι ἡ ἀρχική μορφή τοῦ *'Ακρίτη* ἦταν συνταγμένη σέ δημώδη γλώσσα, καί ἀπό αὐτήν μέ διασκευαστική ἐπεξεργασία προῆλθε ἡ «ἀρχαΐζουσα» παραλλαγή τῆς Γκροταφεράτας. Ἡ ἄποψη αὐτή κέρδισε ἤδη ἀρκετούς ὀπαδούς στήν Ἑλλάδα καί στό ἐξωτερικό, πού ἐργάσθηκαν καί ἐργάζονται στήν ἴδια γραμμή, μέ σημαντικά ἀποτελέσματα. Ἀλλά καί ὅσοι φαίνονται ἐπιφυλακτικοί δέν προσκομίζουν συγκεκριμένα ἐπιχειρήματα καί ἤ ἐμμένουν στίς γενικές ἐντυπώσεις καί τά στερεότυπα, πού καθιερώθηκαν ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Καλονάρου καί τοῦ Maurogordato, ἤ κάνουν μεμονωμένες παρατηρήσεις πού δέν μεταβάλλουν σέ τίποτε τό σύνολο. Μιά ἄλλη ἄποψη πού τείνει πρός τήν παραδοχή μιᾶς ἰσοτιμίας τῶν δύο συντάξεων, Ἐσκοριάλ καί Γκροταφεράτας, ὁδηγεῖ στόν παραλογισμό ὅτι ὑπῆρχαν δύο ἀρχέτυπα, τοῦ *'Ακρίτη*, ἕνα δημῶδες καί ἕνα «λόγιο», πράγμα πού δέν μπορεῖ μέ κανένα τρόπο νά εἶναι ὀρθό.

Ἡ δική μας βασική μέθοδος εἶναι αὐτή πού προφανῶς ἐπιβαλλόταν καί πού περιέργως τήν ἀρνιόταν ὁ Grégoire[4]: ἡ συγκριτική μελέτη τῶν δύο παλαιοτέρων χειρογράφων, Γκροταφεράτας καί Ἐσκοριάλ[5], καί ἡ ἐξέταση τῶν παραλλήλων χωρίων μέ ἱστορικά καί πραγματικά κριτήρια. Ἐγκυρότερο καί παλαιότερο πρέπει ἀσφαλῶς νά εἶναι τό κείμενο πού ἀνταποκρίνεται περισσότερο στήν ἱστορική καί γεωγραφική πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς στήν ὁποία ἀναφέρεται. (Μιά ἐκ τῶν ὑστέρων ἐνημέρωση ἀπό κάποιον διασκευαστή, μέ ἀναδίφηση ἀρχείων καί μέ ἔρευνες ἱστορικῆς γεωγραφίας, εἶναι ἀδιανόητη γιά ἐκείνη τήν ἐποχή).

Ὁ γερμανός βυζαντινολόγος καί ἐκδότης τοῦ *'Ακρίτη* Erich Trapp, στή βιβλιοκρισία πού ἀφιέρωσε στά *'Ακριτικά* μου, ἔγραψε, γιά τή συγκριτική ἀξιολόγηση τῶν δύο κειμένων πού παρουσίασα στό βιβλίο αὐτό: «Zwar überzeugen die meisten zugunsten von E angeführten Stellen»[6]. Δηλαδή «πείθουν βέβαια τά περισσότερα ἀπό τά προσαγόμενα ὑπέρ τοῦ Ἐσκοριάλ χωρία». Προτείνει ὅμως καί μιά «Gegenprobe», μιά δοκιμή καί ἐξεύρεση περιπτώσεων ὑπεροχῆς τῆς Γκροτα-

[1] *Βασίλειος Διγενής 'Ακρίτης καί τό ἆσμα τοῦ 'Αρμούρη* (ἐφ' ἑξῆς: *ΒΔΑ*), Ἀθήνα 1985.

[2] *'Ακριτικά, τό πρόβλημα τῆς ἐγκυρότητας τοῦ κειμένου Ε*, Ἡράκλειον 1979.

[3] *'Αριάδνη* 1 (1983), 41 κ.ἑ. *ΠΑΑ* 58 (1983), 68 κ.ἑ. *Μαντατοφόρος* 25/26 (Νοέμβριος 1987), 57 κ.ἑ. *Ἑλληνικά* 39 (1988), 189 κ.ἑ.

[4] *REB* 6 (1948), 28 κ.ἑ., μέ τήν ἁπλοϊκή ἄποψη τῆς ἰσοτιμίας ὅλων τῶν χειρογράφων καί τῆς προτεραιότητας τοῦ ρωσικοῦ Διγενῆ. Πιστεύει ὅτι τά κείμενα εἶναι σύγχρονα μέ τούς βασιλεῖς πού μνημονεύουν!

[5] Ἡ χρονολόγηση τῆς Γκροταφεράτας στόν 14ο αἰ. στηρίζεται μόνο στήν ἄποψη ὅτι βομβύκινο χαρτί δέν χρησιμοποιεῖται πιά στόν 15ο αἰ. Στόν 15ο αἰ. ἀνήκει τό χειρόγραφο τοῦ Ἐσκοριάλ. Γιά τά σχετικά, βλ. *ΒΔΑ*, ιστ', σημ. 5 καί ιζ', σημ. 160.

[6] *BZ* 75 (1982), 351. Ὑπέρ τοῦ δημώδους κειμένου εἶναι τώρα οἱ Ἰ. Κ. Προμπονᾶς, *'Ακριτικά*, Α', Ἀθήνα 1985, D. Ricks, *Byzantine Heroic Poetry*, Bristol 1990, καί B. Fenik, *Digenis, Epic and Popular Style in the Esc. Version*, Heraklion 1991.

φεράτας. Δέν άρνοῦμαι ὅτι τέτοιες περιπτώσεις ὑπάρχουν πράγματι· τίς ἔχω ἤδη ἐπισημάνει[7]. Ὡστόσο, δοκιμάζοντας κανείς νά ἐντοπίσει καί ἄλλες, βρίσκει τό ἀντίθετο: νέες περιπτώσεις ὑπεροχῆς τοῦ Ἐσκοριάλ. Δίνω ἐδῶ μέ συντομία ὁρισμένες ἀπό τίς παρατηρήσεις αὐτές.

Ἡ Γκροταφεράτα Ι 45 μᾶς διηγεῖται μέ ποιόν τρόπο προπαρασκεύασε ὁ σαρακηνός ἐμίρης τήν ἐκστρατεία κατά τῆς Ρωμανίας:

στρατολογεῖν ἀπήρξατο Τούρκους καὶ Διλεβίτας,
Ἀραβίτας τε ἐκλεκτοὺς καὶ πεζοὺς Τρωγλοδύτας·
εἶχε καὶ τοὺς ἀγούρους του, χιλίους Γουλαβίους,
ἀδνουμιάτας ἅπαντας ἐπαξίως ρογεύσας.

Ἡ ἐπιδρομή, κατά τόν συντάκτη τῆς Γκροταφεράτας, γίνεται λοιπόν ἀπό τακτικό σῶμα, κανονικά στρατολογημένο μέ ὀνομαστικό προσκλητήριο *(ἀδνούμιν)* καί μισθοδοσία (*ρόγα*). Ὡστόσο, οἱ βυζαντινές πηγές λένε ἀκριβῶς τό ἀντίθετο: *Συνάγονται δὲ οὐχὶ ἀπὸ καταγραφῆς στρατευόμενοι, ἀλλ' ἕκαστος γνώμῃ ἑκουσίᾳ συντρέχοντες πανοικεί* (Τακτικά Λέοντος, *PG* 107, στ. 976, κεφ. ρκη΄). Οἱ μετέχοντες στήν ἐπιδρομή εἶναι ἄτακτοι. Σχετικά μέ τόν τόπο προελεύσεως τῶν ἐπιδρομέων, τό ἴδιο κείμενο μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τό πλῆθος αὐτό *συνάγεται ἀπὸ τῆς ἐντὸς Συρίας καὶ Παλαιστίνης ἁπάσης* (κεφ. ρλβ΄), καί ἐπίσης ἀπό τήν Ταρσό καί τά Ἄδανα τῆς Κιλικίας, πού τά κατεῖχαν ἤδη οἱ Ἄραβες. *Χαίροντες οὖν ταῖς εὐδίαις καὶ ταῖς θερμοτέραις ὥραις τότε συλλέγονται, καὶ μάλιστα θέρους, καὶ κατὰ τὴν Ταρσὸν τῆς Κιλικίας τοῖς ἐγχωρίοις ἑνούμενοι τὴν ἐκστρατείαν ποιοῦνται, τοὺς δὲ ἄλλους καιροὺς μόνοι ἐκ Ταρσοῦ καὶ Ἀδάνων καὶ τῶν ἄλλων τῆς Κιλικίας πολισμάτων τὰς κατὰ Ρωμαίων ποιοῦνται καταδρομάς* (ρκε΄). Δέν στρατολογοῦνται λοιπόν γιά τήν ἐπιδρομή οἱ Σαρακηνοί οὔτε, πολύ λιγότερο, ξένοι λαοί ἀπό μακρινές περιοχές, *Τοῦρκοι, Διλεμῖται* (ἀπό τήν Ὑρκανία, κοντά στήν Κασπία), οὔτε *Τρωγλοδύται*[8].

Ἡ ἐξόρμηση ἀπό τήν κατεχόμενη περιοχή, Ταρσό καί Ἄδανα, ἔχει τόν λόγο της: ὄχι μόνο εἶναι πιό κοντά στόν στόχο καί ἀποτελεῖ βάση, ἀλλά προσφέρεται καί γεωγραφικά. Ἀμέσως βορείως τῆς Ταρσοῦ καί τῶν Ἀδάνων βρίσκονται οἱ περίφημες *Κιλίκιες Πύλες*, ἀνάμεσα στίς συνεχόμενες ὀροσειρές τοῦ Ταύρου καί τοῦ Ἀντιταύρου[9]. Ἀπό τό πέρασμα αὐτό (ἀπό τό ὁποῖο καί σήμερα περνᾶ ἡ σιδηροδρομική γραμμή), οἱ εἰσβολεῖς ἔμπαιναν στή βυζαντινή περιοχή, πρῶτα στή νότια Καππαδοκία καί ἀπό ἐκεῖ στή λοιπή κεντρική Μικρά Ἀσία. Ἐκεῖ, σέ ἕναν ἄξονα λοξά τοποθετημένο ἀπό ΝΑ. πρός ΒΔ., ἦταν οἱ πόλεις *Ἡράκλειον* (Eregli), *Ἰκόνιον* (Konia) καί *Ἀμόριον* (Emirdag). Σέ μιά προέκταση τῆς ἴδιας γραμμῆς εἶναι ἄλλες δύο πόλεις, ἡ *Νικομήδεια* καί ἡ *Πραίνετος*, παραθαλάσσιες, στήν Προποντίδα. Ὅλες οἱ πόλεις αὐτές, ἀναγραφόμενες μ' αὐτήν ἀκριβῶς τή σειρά, καταλαμβάνονται διαδοχικά ἀπό τούς Ἄραβες στίς ἐπιδρομές πού περιγράφει τό κείμενο τοῦ Ἐσκοριάλ (258 καί 732):

[7] *ΒΔΑ*, Ιδ΄.

[8] Τρωγλοδύτες θεωρεῖ ὁ E. Trapp, *Digenes Akrites*, Wien 1971, Index, τούς κατοίκους τῆς Καππαδοκίας (πού ἔμεναν πράγματι σέ λαξευτές κατοικίες σωζόμενες καί σήμερα). Ἀλλά ὁ ἐμίρης, στό G Ι 56, *διαδραμὼν Χαρζιανὴν Καππαδοκίαν φθάνει*, ἑπομένως δέν μπορεῖ νά ἔχει στρατολογήσει τήν Καππαδοκία πρίν φθάσει σ' αὐτήν καί τήν καταλάβει. (Γιά τή θέση τῶν δύο αὐτῶν «θεμάτων», βλ. P. Lemerle, *TM* 5 (1973), χάρτης παρά σ. 144, καί Δ. Ζακυθηνός, *Βυζαντινή ἱστορία*, 1972, χάρτης παρά σ. 208. Ἡ Χαρζιανή εἶναι βορείως καί ἀνατολικῶς τῆς Καππαδοκίας, ἄρα ὁ ἐμίρης δέν ἔχει εἰσβάλει ἀπό τήν Κιλικία). Σωστότερα θεωρεῖ ὁ J. Maurogordato, *Digenes Akrites*, 1956, 5, σημ., ὅτι οἱ *Τρωγλοδύτες* τοῦ G ἀποτελοῦν δάνειο ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Ἡλιοδώρου *Αἰθιοπικά*, 8, 16 κ.ἑ. Ἀντιστοιχοῦν στούς *Αἰθίοπες* (μαύρους), πού οἱ Ἄραβες χρησιμοποιοῦσαν ὡς πεζούς καί ψιλούς, τοξότες κτλ., *PG* 107, στ. 973, κεφ. ριδ΄.

[9] Δ. Ζακυθηνός, ὅ.π., χάρτης παρά σ. 448, καί Γ. Σπυριδάκης, Ἀκριτικά τραγούδια, στόν τόμο *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια*, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Α΄, 1962, χάρτης παρά σ. 16.

Τὸ Κόνιον ἐκούρσευσεν μέχρι καὶ εἰς τὸ 'Αμόρι,
εἰς Νικομήδειαν ἔφθασεν καὶ εἰς Πραίνετον ἐπέβην.
. . . .
'Επῆρεν τους καὶ ἐξέβηκεν ἔξω εἰς Ρωμανίαν,
τὸ 'Ηρακλέως ἐκούρσευσεν, τὸ Κόνιον καὶ 'Αμόρι.[10]

Τό πρῶτο χωρίο, πού ἀναφέρεται στόν πατέρα τοῦ ἀμιρᾶ, τόν *'Ααρών*, ἀπηχεῖ τή μεγάλη ἐκστρατεία τοῦ 'Ααρών (Χαρούν ἄρ Ρασίδ) τοῦ ἔτους 782, ὁπότε οἱ Ἄραβες ἔφθασαν πράγματι ὥς τήν Προποντίδα, στή Χρυσόπολι (Σκούταρι), δυτικά τῆς Νικομηδείας (Θεοφάνης, De Boor, 456, 5). *'Ηρακλέως Κάστρον* ὀνομάζει τό 'Ηράκλειον ὁ ἴδιος χρονογράφος (482, 5). 'Η ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στό κείμενο τοῦ 'Εσκοριάλ καί τή γεωγραφική καί ἱστορική πραγματικότητα εἶναι πλήρης.

'Η ἐπιστροφή τῶν ἐπιδρομέων γινόταν, ὅπως ἦταν φυσικό, πάλι ἀπό τό ἴδιο σημεῖο. *Δεῖ δέ σε*, γράφουν τά *Τακτικά*, ἀπευθυνόμενα στόν στρατηγό ἀναγνώστη, *εἴποτε καὶ ληστείας χάριν καταδράμωσι, τοῦ Ταύρου ἐντὸς ἐπιτηδεύειν αὐτοὺς καὶ ἐν ταῖς στεναῖς τοῦ ὄρους τούτου διεξόδοις, ὅταν ὑποστρέφωσι μάλιστα κεκακωμένοι*[11], *ἴσως καὶ πραίδας τινὰς ζώων ἢ πραγμάτων ἐπιφερόμενοι* (ὅ.π., στ. 977, κεφ. ρλδ΄). 'Εκεῖ ἔγινε λοιπόν καί ἡ συνάντηση τῶν πέντε ἀδελφῶν καί τοῦ ἀμιρᾶ, ὅταν πρόλαβαν τούς ἐπιδρομεῖς κατά τήν ὑποχώρησή τους, καί ἀπελευθέρωσαν τήν κοπέλα, ἔπειτα ἀπό τή μονομαχία καί τήν ὑπόσχεση γάμου τοῦ ἀμιρᾶ. Τό μέρος αὐτό λείπει, μαζί μέ τό πρῶτο φύλλο, στό κείμενο τοῦ 'Εσκοριάλ, ὑπάρχει ὅμως σαφής ἀναφορά σ' αὐτό, ὅταν ἀργότερα ἡ κόρη τό ὑπενθυμίζει στούς ἀδελφούς της (405). 'Η συνάντηση ἔγινε στή στενή διέξοδο:

ὅταν ἐκατεφθάσατε τὴν ἄκραν τῆς κλεισούρας.

Ἕνα ἀνάλογο στοιχεῖο ἔσωσε καί τό κείμενο τῆς Γκοταφεράτας I 90:

Εἰς τὴν κλεισούραν τὴν δεινὴν ἣν Δύσκολον καλοῦσι[12].

Μία ἄλλη κατεύθυνση πού ἀκολουθοῦσαν οἱ σαρακηνοί ἐπιδρομεῖς ἦταν κατά μῆκος τοῦ ποταμοῦ Ἕρμονος (σήμερα Ceyhan), πού τόν ἀναφέρει ἡ Ἄννα Κομνηνή γιά νά προσδιορίσει μιά περιοχή τῆς Κιλικίας[13]. 'Η μνεία τοῦ Ἕρμονος στό κείμενο τοῦ 'Εσκοριάλ (262) εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

Τὸν Ἕρμοναν ἀνέδραμεν καὶ τὸν Ζυγὸν ἐπιάσεν,
τὴν δὲ 'Αρμενίαν ἐξήλειψεν κτλ.

Ὅλα αὐτά εἶναι, ἀπό γεωγραφική ἄποψη, ἀπολύτως ἀκριβῆ. 'Η ἐκβολή τοῦ Ἕρμονος-Πυράμου εἶναι στήν περιοχή τῶν 'Αδάνων, πού ὅπως εἴδαμε, ἦταν τό ὁρμητήριο τῶν ἐπιδρομέων. 'Από ἐκεῖ μποροῦσαν, ἀντί νά περάσουν τίς Κιλίκιες Πύλες, νά ἀκολουθήσουν τήν κοιλάδα τοῦ Ἕρμονος, βαδίζοντας μέ κατεύθυνση ἀντίθετη πρός τή ροή τοῦ ποταμοῦ, ἔχοντας ἀριστερά τους τόν 'Αντίταυρο, ἀπό ὅπου πράγματι πηγάζει ὁ Ἕρμων, καί ἐλέγχοντας τήν κορυφογραμμή του (Ζυγόν).

[10] Στό χωρίο G I 294 ἡ ἐπιδρομή γίνεται μέ τεθλασμένη, ἀπό τά νότια πρός τά βόρεια καί πάλι πρός τά νότια:

τὴν 'Ηράκλειαν ὕστερον ἐξήλειψα ταχέως,
τὸ 'Αμόριν δὲ καταλαβὼν ἄχρι τοῦ 'Ικονίου
πλήθη ληστῶν ὑπέταξα καὶ πάντα τὰ θηρία!

[11] Γράφω *κεκακωμένοι*, «ταλαιπωρημένοι». Τό κείμενο δίνει *κεκωμένοι*. 'Ο ἐκδότης προτείνει *κεκοπωμένοι*.

[12] Δέν μπόρεσα νά ἐπιβεβαιώσω αὐτό πού λέει ὁ Καλονάρος, *ΒΔΑ* Β΄, 1941, 6, σημ. στ. 90, ὅτι αἱ Κιλίκιαι Πύλαι ἐκαλοῦντο *Δύσκολον*. Εἶναι ἄλλωστε γνωστό ὅτι οἱ Βυζαντινοί ὀνόμαζαν *δυσχωρίας* τά στενά περάσματα γενικῶς, πρβλ. Ζωναράς, Bonn, III, 647.

[13] *Alexiade*, ἐκδ. Leib, 1945, III, 135. Γιά τόν Ἕρμονα-Πύραμο καί τό χωρίο E 262, βλ. E. Honigman, *Die Ostgrenze*, 128, καί F. Hild - M. Restle, *TIB* 2, *Kappadokien*, Wien 1981, 190.

Ἐξασφαλισμένοι ἔτσι ἀπό τά ἀριστερά, ἀπό ἕνα πλευροκόπημα τῶν Βυζαντινῶν, προχωροῦσαν πρός τή βορειοανατολική Μικρά Ἀσία καί τήν Ἀρμενία.

Ἕνα ἄλλο ἱστορικό στοιχεῖο πού ἄφησε σαφῆ ἴχνη στό κείμενο τοῦ Ἐσκοριάλ εἶναι ὁ στρατιωτικός ρόλος τῶν ἀπελατῶν. Μιά ἀπό τίς παλιές σημασίες τῆς λέξης, πλάι στή συνήθως ἀναφερόμενη «ληστής, ζωοκλέπτης»[14], ἦταν, ὅπως δείχνουν τά παραδείγματα πού δίδει ὁ Du Cange στή λ. *ἀπελάτης* (*ἀπελάτα τῶν αἱρετικῶν* κτλ.), «ἀποδιώκτης» καί ἀφοροῦσε στόν ἀπομακρύνοντα κάτι ἐπικίνδυνο καί δυσάρεστο. Εἶναι γνωστό τό χωρίο τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου πού ἐπιβεβαιώνει τόν στρατιωτικό καί ἀμυντικό ρόλο τῶν ἀπελατῶν. Στό «Περί τῆς βασιλείου τάξεως» (*De Cer.*, Bonn, I, 695 κ.ἑ.) μᾶς πληροφορεῖ ὅτι οἱ κάτοχοι στρατιωτικῶν κτημάτων πού ἔχουν πτωχεύσει (καί δέν μποροῦν νά ἐξοπλίζονται, νά συντηροῦν ἵππους καί νά ὑπηρετοῦν ὅταν γίνεται ἐπιστράτευση) *ἀδορεύονται*[15] *καί δίδονται εἰς ἀπελάτας ἐξ ὧν καί Τζέκωνες ἀφορίζονται εἰς τὰ κάστρα.* Εἶναι φανερό ὅτι ἀπελάτες στήν περίπτωση αὐτή δέν εἶναι οἱ «ζωοκλέπτες» (δέν θά μποροῦσαν οἱ στρατιῶτες νά ὀνομάζονται ἐπισήμως ἔτσι), ἀλλά μιά κατώτερη τάξη στρατιωτῶν χωρίς κτήματα, στούς ὁποίους ἀνατίθεται ἡ φύλαξη τῶν κάστρων. Ὁ Paul Lemerle γράφει: *Apélates* désigne ordinairement un corps léger et plus ou moins irrégulier de coureurs... Ces apélates fournissent aussi les Tzécones auxquels on confie la garde des châteaux... Il s'agit de troupes légères, d'armement et d'équipément peu coûteux. On comprend qu'on y verse les stratiotes tombés dans l'indigence[16].

Ὁ ποιητής τοῦ *Ἀκρίτη* γνωρίζει τόν ἀμυντικό αὐτό ρόλο τῶν ἀπελατῶν ὅταν λέει (624 κ.ἑ.):

περὶ ἀπελάτων ἤκουσε εὐγενικῶν καὶ ἀνδρείων
ὅτι κρατοῦν στενώματα καὶ ποιοῦν ἀνδραγαθίας.

Τό *ἤκουσε*, λέγεται, γιά τόν Διγενή καί οἱ φράσεις πού ἀκολουθοῦν εἶναι προφανῶς εἰρωνικές, μέ τήν ἔννοια ὅτι αὐτά ἰσχυρίζονταν γιά τόν ἑαυτό τους οἱ ἀπελάτες. *Στενώματα* εἶναι οἱ *κλεισοῦρες*, αἱ *στεναὶ διέξοδοι* τῶν *Τακτικῶν*, πού εἴδαμε. Αὐτές ἐλέγχουν οἱ ἀπελάτες ἀναστέλλοντας μιά ἐνδεχόμενη ἐχθρική προσπάθεια γιά πέρασμα καί εἰσβολή. Ὅταν λίγο πιό κάτω ὁ Διγενής ζητεῖ (644, 655):

ἵνα ρογεύωμαι καὶ ἐγὼ μετὰ τῶν ἀπελάτων,

ἐννοεῖ νά ὑπηρετεῖ καί νά μισθοδοτεῖται ὡς ἀπελάτης, καί αὐτό σημαίνει ὅτι ἀντιλαμβάνεται τήν πρόσληψη ὡς στρατιωτική. Καί εἴδαμε ὅτι πράγματι οἱ στρατιῶτες αὐτοί *ἀδορεύονται*, παίρνουν ἀμοιβή σέ τρόφιμα, σέ σιτηρά. Τήν ἴδια στρατιωτική ὑπόσταση τοῦ ἀπελάτη ὑποδηλώνουν τά λόγια τοῦ ἀρχηγοῦ των, τοῦ Φιλοπαππού, ὅταν προτείνει στόν Διγενή νά γίνει ἀρχηγός στά *φουσάτα* (1295):

νὰ κάμωμεν ταξίδια ὅπου καὶ ἂν μᾶς ὁρίσης

δηλαδή, «νά ἐκστρατεύομε ὅπου μᾶς διατάξεις». *Ταξίδιον* εἶναι, ὡς γνωστόν, ἡ «διατεταγμένη»

[14] Βλ. σχετικά παραδείγματα στόν Stephanus, *Thes. gr. linguae: ἀπελάτης κυρίως λέγεται ὅστις θρέμματα ἀπὸ βοσκῆς ἢ βουκολίων ὑποσύρει ἢ ἀπὸ τῶν ἀγελῶν ἵππους* κτλ. Αὐτ. καί ἡ ἑρμηνεία τοῦ Reiske, πού παραβάλλει τούς ἀπελάτες μέ τούς «οὐσάρους» τῶν εὐρωπαϊκῶν στρατῶν, οἱ ὁποῖοι συγκέντρωναν τή λεία (ζῶα, ἄλογα κτλ.).

[15] Τό ρῆμα *ἀδορεύομαι* προέρχεται ἀπό τή λατ. λέξη adorea: «recompense en blé donnée aux soldats», F. Gaffiot, *Dict. Latin.*

[16] *RH* 220 (1958), 56, σημ. 5. Πρβλ. στό ἴδιο, 46 καί σημ. 2, γιά τόν ὅρο *ἀδορεύονται*. Γιά τούς *ἀπελάτες*, βλ. καί St. Karatzas, *Les Tzakones*, 160 κ.ἑ. Γιά τόν Du Cange οἱ ἀπελάτες εἶναι βοηθητικοί στρατιῶτες, ἀφοῦ ὁ ὅρος θεωρεῖται συνώνυμος τῶν *βερεδάριος* (βλ. λ.), *ἱπποκόμος*. Γιά τή σημασία τῆς λέξης *ἀπελάτης*, «ὁ ἐκδιώκων», ἄς σημειωθεῖ ὅτι τό *ἀπευλαύνω* χρησιμοποιεῖται μ' αὐτή τήν ἔννοια ἤδη στά ἀρχαῖα ἑλληνικά, πρβλ. *ἀπελάσαι Χαλδαίους ἀπὸ τούτων τῶν ἄκρων* στόν Ξενοφῶντα, *Κύρου Παιδεία* 3, 2, 16. Ἡ φράση *ἀπελάτα τῶν αἱρετικῶν*, Mansi, VIII, 1090A.

ὑπηρεσία, ἡ ἀποστολή καί ἐκστρατεία. Ὅταν οἱ ἴδιοι οἱ ἀπελάτες καυχῶνται (1320):

εἰς τὸν Ἀφράτην ποταμόν, κάτω εἰς τὸ Σαμουσάτο,
πέντε χιλιάδες ηὔραν μας καὶ οὐ κατεχώρισάν μας,

ἐννοοῦν ἐπίσης σαφῶς μιάν ἀμυντική ἐπιτυχία τους ἐναντίον εἰσβολέων, πιθανότατα Ἀράβων, ἀφοῦ πρόκειται γιά μάχη πού εἶχε γίνει στά ἀνατολικά σύνορα τῆς αὐτοκρατορίας, στόν Εὐφράτη καί στά Σαμόσατα. *Οὐ κατεχώρισάν μας* σημαίνει «δέν μᾶς διέσπασαν», εἶναι αὐτό πού τά *Τακτικά* ἀποκαλοῦν μέ τόν ὅρο *λύω τὴν τάξιν* (ὅ.π., στ. 977, κεφ. ρλε΄). Ἡ στρατιωτική ἰδιότητα τῶν ἀπελατῶν ἐξηγεῖ γιατί προστάτης των ἦταν ἕνας στρατιωτικός ἅγιος, ὁ ἅγιος Θεόδωρος, στόν ὁποῖον ὁρκίζεται ὁ ἴδιος ὁ Διγενής (891):

μὰ τὸν Ἅγιον μου Θεόδωρον, τὸν μέγαν ἀπελάτην.

Ἡ Γκροταφεράτα ξέρει ἐπίσης ὅτι οἱ ἀπελάτες ἦταν κάποτε στρατιῶτες, περνᾶ ὅμως, ὅπως συνήθως, στήν ὑπερβολή (VI 317):

τοὺς μυριάδας τρέψαντας καὶ πόλεις κατασχόντας.

Ὅτι οἱ ἡμιάτακτοι αὐτοί στρατιῶτες τελικά ἐτράπησαν στή ληστεία δέν θά ξενίσει κανέναν. Τό ἴδιο συνέβη καί μέ τούς ἀκρίτες τόν 13ο αἰ. κατά τόν Παχυμέρη (Bonn, I, 19), ἀλλά καί παλαιότερα, σύμφωνα μέ ὅσα διηγεῖται γι' αὐτούς ὁ Κεκαυμένος στό *Στρατηγικόν*[17]. Ἀνάλογη, στά νεότερα χρόνια, ἦταν στήν Ἑλλάδα ἡ τροπή τῶν στρατιωτικῶν τμημάτων τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821 πρός τή ληστεία κατά τήν περίοδο τοῦ Καποδίστρια καί τοῦ Ὄθωνος. Ὁ ποιητής τοῦ *Ἀκρίτη* ἔχει ἐπίγνωση καί τῆς δεύτερης αὐτῆς ἰδιότητας τῶν ἀπελατῶν. Ὄχι μόνο ὁ σύμμαχός τους, ὁ Μιλιμίτσης, χαρακτηρίζεται σαφῶς *ληστὴς* καί *πρωτοληστής* (1435, 1444), ἀλλά καί ἡ ἕδρα τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν ἀπελατῶν, τοῦ Φιλοπαπποῦ, ἀποκαλεῖται *ληστραχεῖον* (645).

Στά παραπάνω ἱστορικά καί γεωγραφικά στοιχεῖα θά ἤθελα νά προσθέσω τώρα καί ἕνα πραγματικό. Στό κείμενο τοῦ Ἐσκοριάλ, 15 κ.ἑ., λέγεται γιά τό ἄλογο τοῦ ἀμιρᾶ:

πρασινορόδινος ἀετὸς στὴν σέλαν ἐξοπίσω,
καὶ ἰσκιάζει τὰς κουτάλας του ἐκ τοῦ ἥλιου τὰς ἀκτῖνας.

Ὁ πρῶτος ἐκδότης τοῦ κειμένου, ὁ Hesseling, νομίζοντας ὅτι πρόκειται κυριολεκτικά γιά ἀετό, πουλί πράσινο καί ρόδινο (!), πού κάθεται μονίμως πάνω στό ἄλογο γιά νά τό σκιάζει, ἐχαρακτήρισε τό χωρίο αὐτό «absurde»[18]. Στήν πραγματικότητα οἱ *πρασινορόδινοι ἀετοί* ἦταν ὑφάσματα, ἀναφερόμενα καί ἀπό τόν Κωνσταντίνο Πορφυρογέννητο (*De Cer.*, Bonn, 578, 3). Ἔτσι ἕνα στοιχεῖο ἐγκυρότητας καί παλαιότητας τοῦ κειμένου Ἐσκοριάλ χρησιμοποιήθηκε, ἀπό ἄγνοια τοῦ ἐκδότη, γιά νά ἀποδειχθεῖ ἡ δῆθεν ἔλλειψη ἐγκυρότητας. Ἐφιστῶ τήν προσοχή στήν ἀκρίβεια τῆς περιγραφῆς. Τό ὕφασμα αὐτό εἶναι τοποθετημένο πίσω ἀπό τή σέλα, ἑπομένως πάνω στά καπούλια τοῦ ἀλόγου (τίς *κουτάλες*), τίς ὁποῖες ἔτσι σκιάζει ἀπό τόν ἥλιο. Στήν Γκροταφεράτα IV 237 κ.ἑ., ἡ περιγραφή αὐτή ἀφορᾶ στό ἄλογο τοῦ Διγενῆ:

πράσινον, ρόδινον βλατὶν εἶχεν εἰς τὸ καπούλιν
καὶ τὴν σέλαν ἐσκέπαζε νὰ μὴ κονιορτοῦται.

Ἐδῶ, ὄχι μόνο τό ἐπίθετο πού εἶναι ἑνιαῖο στόν Πορφυρογέννητο καί στό Ἐσκοριάλ διασπᾶται, ὄχι μόνο ἡ σπάνια λέξη *ἀετὸς* ἀντικαθίσταται μέ κάτι περισσότερο γνωστό καί κοινότοπο, ἀλλά προκύπτει καί ἕνας παραλογισμός: τό ὕφασμα εἶναι μέν στήν καπούλα, ἀλλά σκεπάζει τή

[17] *Cecaumeni Strategicon*, ἐκδ. B. Wassiliewsky - V. Jernstedt, Petersbourg 1896, ἀνατ. Amsterdam 1965, σ. 17, 20, σ. 24, 22, σ. 26, 10, σ. 80, 1.

[18] *Λαογραφία* 3 (1911-12), 540.

σέλα, γιά νά μή σκονίζεται! Ἡ διασκευαστική φθορά εἶναι προφανής. Οἱ «λεπτομέρειες» αὐτές διέφυγαν ὥς τώρα ἀπό τούς ἐρευνητές.

Τελειώνοντας, θά ἤθελα νά ὑπενθυμίσω ὅτι ὁ σεβαστός φίλος Μανόλης Χατζηδάκης, στόν ὁποῖον ἀφιερώνονται οἱ γραμμές αὐτές, εἶχε κάμει μιά πολύτιμη παρατήρηση κατά τήν ἀνακοίνωσή μου γιά τό χωρίο αὐτό στή συνεδρία τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν[19] τόν Φεβρουάριο τοῦ 1983. Ὁ Μανόλης Χατζηδάκης ὑπενθύμισε τότε ὅτι ὄχι μόνο ὁ *ἀετός*, ἀλλά καί ὁ *ταών*, δηλαδή τό παγώνι, ἐδήλωνε κάποιο βυζαντινό ὕφασμα[20]. Ὁ ἴδιος εἶχε τότε παρατηρήσει καί κάτι ἄλλο ἰδιαίτερα σημαντικό καί πού ἔχει γενικότερο ἐνδιαφέρον γιά τή χρονολόγηση καί τήν ἐγκυρότητα τοῦ κειμένου Ἐσκοριάλ: ἄν ἡ σύνταξη τοῦ *Ἀκρίτη* τοποθετηθεῖ ἔπειτα ἀπό τήν πρώτη σταυροφορία (1096), δηλαδή στίς ἀρχές τοῦ 12ου αἰ., ὅπως ἐμεῖς ὑποστηρίζουμε, τότε ἐξηγεῖται πολύ ἱκανοποιητικά καί ἡ ἐνημέρωση τοῦ συντάκτη γιά πράγματα καί τοπωνύμια τῆς Συρίας, ἐνημέρωση πού εἶναι πράγματι ἐκπληκτική: δράση τῶν Χασισίων στήν Ἔμετσα-Hims, σχέση τους μέ τούς Σιίτες Φατιμίδες τῆς αἰγυπτιακῆς Βαβυλῶνος-Καΐρου, κάστρο τοῦ Χαρούν ἄρ Ρασίδ στήν πόλη *Ραχέ*-Raqqah, ἡ πόλη *Παστρά*-Besterah καί ἄλλα, πού μέ δυσκολία καί μέ ἱστορικές ἔρευνες διαπιστώνει καί ἐπαληθεύει ὁ σημερινός μελετητής, ἄν ἔχει τήν ὑπομονή. Ὁ Μανόλης Χατζηδάκης εἶπε ἐκεῖνο τό βράδυ ὅτι ἡ πρώτη σταυροφορία καί ἡ ἵδρυση τῶν φραγκικῶν κρατιδίων στή Συρία καί τήν Παλαιστίνη ἀποκατέστησε τήν ἐπαφή τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου μέ τήν περιοχή αὐτή καί ἐπέτρεψε τήν ἀρκετά σωστή πληροφόρησή του γιά τό τί ὑπῆρχε καί τί συνέβαινε στή Συρία. Προηγουμένως, μέ τήν ἀπειλητική παρουσία τῶν Σελτζούκων ἐκεῖ καί σ' ὅλη σχεδόν τή Μικρά Ἀσία, ἡ ἐπαφή αὐτή εἶχε διακοπεῖ.

[19] *ΠΑΑ* 58 (1983), 69.

[20] *Byzantion* 13 (1938), 476, σημ. 5.

Résumé

REMARQUES HISTORIQUES ET GÉOGRAPHIQUES À DIGÉNIS AKRITIS

STYLIANOS ALEXIOU

L'auteur de cet article, qui a publié en 1985 une édition critique de *Digénis Akritis*, présente de nouveaux arguments en faveur de la thèse de Krumbacher et de Kyriakidis sur la valeur de la version de l'Escorial. Il soutient que cette version est la plus proche à l'original, parce qu'elle contient des détails historiques et géographiques plus exacts que ceux de la version de Grotta Ferrata.

Notamment Grotta Ferrata (I 45-48) parle d'une incursion des Arabes en Asie Mineure effectuée par des troupes recrutées et payées; or les *Tactiques* de Léon (*PG* 107, col. 976) disent exactement le contraire: les envahisseurs arabes n'étaient pas de soldats réguliers.

Une autre incursion décrite par l'Escorialensis (262 f.) comme remontant le cours du fleuve Hermon jusqu'à Zygos (Antitauros) et à l'Arménie, correspond au fait que la région de Tarse et d'Adana (où se trouve l'embouchure d'Hermon) était le point de départ des envahisseurs selon les mêmes *Tactiques.*

Les *apélates* sont pour la version de l'Escorial (625, 644, 1295, 1320) des soldats irréguliers (tournés au brigandage), ce qui correspond à leur mention par Constantin Porphyrogénète (*De Cer.* I, 695) et aux conclusions des recherches de P. Lemerle: «corps léger, plus ou moins irrégulier» (*RH* 220 (1958), 56, n. 5).

L'auteur rappelle aussi une remarque de M. Manolis Chatzidakis sur la date du texte de l'Escorial: si on place sa rédaction après la première croisade (1096-1099), on s'explique bien la mention exacte, qui y est faite, des choses de la Syrie: Hashishins de Hims, leur relation aux Fatimides du Caire-Babylone, château de Harun-ar-Rashid à Raqqah etc.). La croisade avait rétabli le contact des Grecs d'Asie Mineure au monde arabe.

Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ ΣΕ ΜΙΑ ΠΡΩΙΜΗ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Στα επίλεκτα εικονογραφικά θέματα που καλλιέργησαν τα εργαστήρια εικόνων της Κρήτης κατά το 15ο αι. περιλαμβάνεται η Κοίμηση οσίου, του Εφραίμ του Σύρου και του Σάββα του Ηγιασμένου, που είχε ευδόκιμη, αν και περιορισμένη, συνέχεια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, σε εικόνες και σε τοιχογραφίες μοναστηριών.

Από τα πρωιμότερα και εκλεκτότερα δείγματα αυτού του θέματος είναι μια φορητή εικόνα που απέκτησε το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών το 1983 σε δημοπρασία του Λονδίνου (Β.Μ. 7778, Τ. 2511, διαστ. 69 × 51,5 × 2,2 εκ., Πίν. Α΄ και 1-7)[1], η οποία παρουσιάστηκε το 1984 σε έκθεση του Μουσείου ως «Κοίμηση του οσίου Ισιδώρου (;)»[2]. Παρά τη φανερή ομοιότητα του κοιμημένου με τον Εφραίμ τον Σύρο, στη διατυπωμένη με επιφύλαξη ονομασία του ως Ισιδώρου παρέπεμπε η μεταγενέστερη επιγραφή *Ο ΑΓ(ΙΟϹ) ΙϹΙΔΟΡΟϹ*, γραμμένη με λευκό στο μέσο επάνω, δεξιά του στυλίτη και χαμηλότερα από την αρχική, με κόκκινα γράμματα, επιγραφή, που έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερο μέρος της. Το πρόβλημα της ταυτότητας του οσίου λύθηκε τελευταία, όταν μπόρεσα να διαβάσω τα δυσανάγνωστα λείψανα της αρχικής επιγραφής: *[Η] Κ[ΟΙΜΗϹΙϹ ΤΟΥ ΟϹΙΟΥ] ΕΦΡΑΙΜ [Τ]ΟΥ ϹΥΡΟΥ.*

Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου — κι αυτό προέκυψε επίσης μετά την έκθεσή της — μπορεί με ευχέρεια να ταυτιστεί με την «Κοίμηση του αγίου Ισιδώρου», που υπήρχε άλλοτε στην όχι πολύ γνωστή Συλλογή Bay του Καΐρου[3]. Πρόκειται για την εικόνα αριθ. 31 στον κατάλογο δημοπρασίας, όπου κατέληξε η πλούσια συλλογή εικόνων του εγκατεστημένου στην Αίγυπτο Δανού συλλέκτη δρ. G. Bay[4]. Την υπόδειξή της οφείλω στον τιμώμενο ακαδημαϊκό Μ. Χατζηδάκη.

[1] *Sotheby's, Catalogue of Icons,* London, Σεπτ. 1983, αριθ. 91, με έγχρ. πίν. Η εικόνα βρισκόταν πιο πριν στη Neufert Gallery του Μονάχου (S. Stuart, *Ikons,* London 1975, 112, εικ. 59). Η έγχρωμη διαφάνεια του Πίν. Α΄ και οι φωτ. των Πιν. 1-3α και 8 είναι του φωτογράφου κ. Μ. Σκιαδαρέση και των Πιν. 3β-7 του ζωγράφου-συντηρητή κ. Στ. Μπαλτογιάννη (φωτογραφίες στερεομικροσκοπίου).

[2] *Κατάλογος, Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984),* Αθήνα 1984, αριθ. 15, με έγχρ. πίν. Βλ. επίσης V. Nunn, The encheirion as adjunct to the icon in the Middle Byzantine period, *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), 83, εικ. 1.

[3] *Collection d'icônes, Dr G. Bay,* Le Caire, χ.χρ., αριθ. 31.

[4] Για τη Συλλογή, βλ. Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Einige Ikonen aus der Sammlung Bay in Cairo, *BZ* XX (1911), 509 κ.ε. Κατά πληροφορία του Μ. Χατζηδάκη, ο Αντώνης Μπενάκης αγόρασε στη δημοπρασία αυτή εικόνες που βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη. Σ' αυτές περιλαμβάνεται η θύρα τέμπλου με παράσταση του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου, έργο του Στεφάνου Τζανκαρόλα του έτους 1688 (*Collection d'icônes,* αριθ. 155). Η καταγραφή της στο ευρετήριο του Μουσείου με αριθ. 3012 έχει τη σημείωση ότι η εικόνα αγοράστηκε στο Κάιρο και συντηρήθηκε το 1936 (τα στοιχεία οφείλω στη Λ. Μπούρα). Ώστε το έτος 1936 αποτελεί *terminus ante quem* για την εκποίηση της Συλλογής.

Και είναι αυτό το άρθρο, για εικονογραφικό θέμα του οποίου ο ίδιος προώθησε την έρευνα[5], «αντίδωρον» και καρπός της αγάπης που χάρισε στους νεότερους με τις πολύτιμες μελέτες του για την κρητική ζωγραφική.

Σύντομο και περιεκτικό, το λήμμα αριθ. 31 στον κατάλογο της δημοπρασίας του Καΐρου αναφέρει: Icône représentant la vie de St. Isidore et sa mort. Chaque épisode de sa vie forme une division dans le rocher qui recouvre l'icône. Au centre la Vierge et l'Enfant formant comme un petit tableau séparé. 52 personnages, un âne et un lion. Fond brun. Date 1457. 0.51 × 0.69»[6]. Τα στοιχεία συμπίπτουν με της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου: οι διαστάσεις, το θέμα, το όνομα του αγίου Ισιδώρου, το χρώμα του βάθους, η εικόνα της Παναγίας με το παιδί στο κέντρο της παράστασης (Πίν. I, 2β). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είναι το ίδιο έργο. Η βεβαιότητα προκύπτει από το γεγονός ότι πρόκειται για στοιχεία που αναφέρονται στην αρχική κατάστασή του (οι διαστάσεις, η παρουσία της εικόνας της Παναγίας στην Κοίμηση του οσίου, που αποτελεί «άπαξ» στην εικονογραφία του θέματος) και για άλλα δευτερογενή, οφειλόμενα στη μετέπειτα τύχη του (η νεότερη επιγραφή «ο άγιος Ισίδωρος», που προφανώς έδωσε το όνομα του κοιμημένου στον κατάλογο της Συλλογής Bay, το χοντροκόκκινο της προετοιμασίας που απέμεινε στο βάθος μετά την αφαίρεση του χρυσού-fond brun στον κατάλογο), που θα ήταν αδύνατο να συμπέσουν με τα πρώτα σε μια άλλη εικόνα.

Το σπουδαιότερο στοιχείο που παρέχει η ταύτιση είναι η χρονολόγηση της εικόνας στο λήμμα του καταλόγου της Συλλογής Bay: Date 1457. Η χρονολογία δε σώζεται, όμως αυτό δεν αποκλείει ότι υπήρχε παλιότερα.

Το έργο έχει υποστεί δύο, σε διαφορετικές εποχές, επεμβάσεις. Κατά την πρώτη, αφαιρέθηκε το στιλβωτό χρυσό από το βάθος της παράστασης, από τον κάμπο της εικόνας της Παναγίας, το φωτοστέφανο του οσίου, το επιτραχήλιο του ιερέα και διακοσμητικές λεπτομέρειες, πιθανώς για την ανανέωση του χρυσώματος, που για άγνωστο λόγο δεν πραγματοποιήθηκε και έμεινε η αρχική προετοιμασία του με το κόκκινο αμπόλι. Κατά δεύτερη επέμβαση, που τοποθετείται σε πρόσφατους χρόνους, έγιναν καθαρισμός της ζωγραφικής· επισκευή με ζωγραφική συμπλήρωση στα σημεία φθοράς, σε πλατύ κατά μήκος τμήμα της επάνω και στις άκρες της κάτω πλευράς, στην περιοχή οριζόντιας ρωγμής προς το μέσο και αλλού· στερέωση του ξύλου στην πίσω επιφάνεια, που πλύθηκε, ξύστηκε στο κάτω μέρος με πλάνη και καλύφθηκε όλη με κάσια[7]. Ίσως στη διάρκεια αυτών των εργασιών αφαιρέθηκε με τον καθαρισμό η χρονολογία.

[5] M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974 (στο εξής: Débuts), 189 κ.ε. (= M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite «italogrecque», précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II, Firenze 1974 (στο εξής: Essai), 92 κ.ε. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977 (στο εξής: *Εικόνες της Πάτμου*), αριθ. 22, πίν. 20 (= M. Chatzidakis, *Icons of Patmos, Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, National Bank of Greece, Athens 1985 (στο εξής: *Icons of Patmos*), αριθ. 22, πίν. 20).

[6] Η αρίθμηση δεν είναι ακριβής. Παραλείπονται περί τα δέκα πρόσωπα, ίσως απ' αυτά που μόλις φαίνονται στις πίσω σειρές του κεντρικού ομίλου των μοναχών και σε σπηλιές ψηλά, καθώς και οι δύο λαγοί αριστερά επάνω. Οι παράπλευρες σκηνές ερμηνεύονται λανθασμένα ως επεισόδια της ζωής του οσίου, όπως σε αντίστοιχη άλλη περίπτωση (O. Wulff - M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden 1925, 234, εικ. 99).

[7] Οι παρατηρήσεις αυτές έγιναν κατά λεπτομερή εξέταση της εικόνας από το ζωγράφο-συντηρητή Στ. Μπαλτογιάννη. Τον ευχαριστώ θερμά. Ας σημειωθεί ότι η νεότερη επιγραφή *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΣΙΔΟΡΟΣ* ήταν γραμμένη στο χρυσό βάθος, προτού αυτό αφαιρεθεί. Πιθανώς η προσθήκη της έγινε μετά τη φθορά της αρχικής επιγραφής, από πρόσωπο που παρανόησε την ταυτότητα του κοιμημένου οσίου ή από ομώνυμο του αγίου Ισιδώρου κάτοχο της εικόνας είτε μοναχό ομώνυμης μονής ή

Στην αποδοχή, με κάθε επιφύλαξη, του χρόνου κατασκευής της εικόνας στο αναφερόμενο έτος 1457 συνηγορεί η ακρίβεια με την οποία έχουν καταγραφεί στο λήμμα τα άλλα αντικειμενικά στοιχεία της. Βάσιμος λόγος, εξάλλου, για την πλαστή αναγραφή της χρονολογίας, με το σκοπό ίσως να προσδοθεί στην εικόνα μεγαλύτερη για τον αγοραστή αξία, δεν προκύπτει ούτε από την αριθμημένη θέση της στον κατάλογο της δημοπρασίας ούτε από το περιεχόμενο του συνοπτικού λήμματος, όπου λείπει κάθε χαρακτηρισμός που θα πρόδιδε την πρόθεση για την ιδιαίτερη αξιολόγησή της. Απομένουν περιπτώσεις που ο έλεγχός τους είναι ανέφικτος, όπως του λάθους στην ανάγνωση ή την καταγραφή της χρονολογίας, τυπογραφικού λάθους είτε, πιο απίθανο, εσφαλμένης μεταφοράς της από άλλο έργο της Συλλογής Bay. Καθώς τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας οδηγούν με ασφάλεια στο 15ο αι., η περίπτωση παρόμοιου λάθους περιορίζεται στα δύο τελευταία ψηφία της χρονολογίας. Αλλά τα στοιχεία της τέχνης βαραίνουν στην πιθανότητα να μην έχει συμβεί λάθος και να είναι η αναφερόμενη χρονολογία σωστή[8].

Η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε καλά δουλεμένο ξύλο, με προετοιμασία από ύφασμα και γύψο. Πίσω διακρίνονται τα ίχνη από δύο κάθετα ξύλινα στηρίγματα (τρέσσα), που υπήρχαν αρχικά κοντά στις άκρες των στενών πλευρών.

Η έρημος απλώνεται σε πανοραμική θέα, με χθαμαλούς μαλακούς λόφους και απόκρημνα υψώματα βουνών στο βάθος επάνω, σπαρμένη με τις σπηλιές των ερημιτών, πυκνοκατοικημένη και πολυάνθρωπη (Πίν. 1). Σε πρώτο επίπεδο, στο μέσο κάτω, είναι αποθεμένο το λείψανο του οσίου Εφραίμ σε πέτρινη πλάκα, στρωμένη με ψάθα, φωτοστεφανωμένο και σαβανωμένο με το μοναχικό μαύρο ένδυμα, με την εικόνα του Χριστού στην Άκρα Ταπείνωση στα σκεπασμένα χέρια του (Πίν. 2α). Δύο λαμπάδες σε ψηλόλιγνα στρεπτά μανουάλια καίνε κοντά στο κεφάλι του. Στο μέτωπο πίσω είναι στημένη η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (Πίν. 2β). Λαμπάδα σε ψηλό μανουάλι στο μέσο και κεριά σε χαμηλό ορθογώνιο κηροστάτη καίνε μπροστά στην εικόνα. Αριστερά ο ιερομόναχος τελεί τα νεκρώσιμα. Με αναμμένη λαμπάδα στο χέρι θυμιατίζει με το άλλο τον όσιο,

ναού, όπου είχε αυτή καταλήξει. Το ανάλογο παρατηρείται σε αμφιπρόσωπη εικόνα του αγίου Νικολάου από την Καστοριά, του 15ου αι., με την Κοίμηση του αγίου στη δεύτερη όψη κατά μέρος σωζόμενη και με λείψανα της αρχικής επιγραφής της επάνω (*Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland κ.α., Athens 1988, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 38). Στο σκέπασμα της νεκρικής κλίνης δεξιά υπάρχει δεύτερη επιγραφή: *Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ* (Ν. Ζίας, Εικόνες του βίου και της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1966-1969), 275 κ.ε., πίν. 110α), γραμμένη από άλλο χέρι, πιθανώς και εκεί μετά την καταστροφή της παράστασης και της επιγραφής της, για να μην ξεχαστεί το θέμα.

[8] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαπίστωση του κ. Μπαλτογιάννη ότι μετά την αφαίρεση του χρυσού η εικόνα περάστηκε με ένα κοκκινωπό, αδιαφανές βερνίκι, που βρέθηκαν ίχνη του σε διάφορα σημεία, όμοιο μ' αυτό που έχει παρατηρηθεί σε πολλές εικόνες της μονής του Σινά. Πιστεύεται ότι πρόκειται για βερνίκι που χρησιμοποίησε ο γνωστός κρητικός ζωγράφος του 18ου αι. Ιωάννης Κορνάρος (βλ. Ν. Μ. Τωμαδάκης, Ιωάννης Κορνάρος, Κρης ζωγράφος (1745-1796), *ΚρητΧρον* 2 (1948), 253 κ.ε. Γ. Κ. Σπυριδάκης, Συμπληρωματικά εις τον ζωγράφον Ιωάννην Κορνάρον τον Κρήτα, *Πεπραγμένα του Γ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, 1971, Γ΄, 285 κ.ε.) στις εικόνες που επιδιόρθωσε κατά τη μακρόχρονη διαμονή του στο Σινά (περί το 1775-1790). Εικάζεται ότι ο Κορνάρος πρόσθεσε τις υπογραφές ζωγράφων και χρονολογίες που υπάρχουν σε κρητικές εικόνες της μονής, καθώς φαίνεται όχι χωρίς πραγματικά στοιχεία (πιθανώς από επιγραφές που προϋπήρχαν στα έργα ή από σχετικές πληροφορίες στο αρχείο της. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1985-1986), 135, σημ. 30). Αν έτσι έχουν τα πράγματα, η πιθανότητα να επιδιόρθωσε ο Ιωάννης Κορνάρος και την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου στο πέρασμά του από την Αίγυπτο ή στο Σινά οδηγεί σε υπόθεση που θα εξηγούσε τη σημερινή εξαφάνιση της δηλωμένης στον κατάλογο της Συλλογής Bay χρονολογίας. Είναι δηλαδή πιθανό ότι η αρχική χρονολογία εξέπεσε και ο ζωγράφος την ξανάγραψε. Η χρονολογία αυτή υπήρχε όσο η εικόνα βρισκόταν στη Συλλογή Bay, την αφαίρεσε δε μαζί με το κοκκινωπό βερνίκι του 18ου αι. ο νεότερος συντηρητής, ο οποίος διαπίστωσε ότι ήταν επίθετη και τη θεώρησε πλαστή.

όπως όμοια ο διάκος δεξιότερα πίσω, και πιο πέρα νεαρός μοναχός που κρατεί ανοιγμένο βιβλίο εκτελεί χρέη ψάλτη. Συναγμένοι αριστερά και δεξιά της εικόνας σε πυκνό ημικύκλιο στέκονται οι ηλικιωμένοι μεγαλόσχημοι μοναχοί και αναχωρητές συγκινημένοι, με συγκρατημένες εκδηλώσεις θρήνου και λύπης (Πίν. 4, 5α). Ξεχωρίζουν μερικοί γέροντες μπροστά που θρηνούν και ασπάζονται το νεκρό (Πίν. 5β), σε εικονογραφικό σχήμα που μοιάζει του Επιτάφιου Θρήνου, και μαζί τους δεξιά ένα καλογεροπαίδι που δείχνει έντονη θλίψη, ίσως ο υποτακτικός του οσίου (Πίν. 5γ).

Από όλα τα μέρη έρχονται για να παρασταθούν στο ξόδι γέροντες και ανήμποροι μοναχοί με συντροφιά νεοτέρων. Αριστερά κάτω προσέρχεται ένας λιγνός, κυρτωμένος πρεσβύτης σε εξημερωμένο λιοντάρι, σαν τον όσιο Γεράσιμο, με ηλικιωμένο συνοδό που του κρατεί το χέρι βαδίζοντας πλάι (Πίν. 2γ), και από δεξιά άλλος με προπορευόμενο συνοδό που κρατεί τα γκέμια του ζώου (Πίν. 3α). Ψηλότερα, ασυντρόφευτος γέροντας αριστερά σέρνεται με δυσκολία στα γόνατα με ξύλινα βοηθήματα στα χέρια, απέναντι πλησιάζει άλλος ανήμπορος που τον σηκώνει ο υποτακτικός του στην πλάτη (Πίν. 6α) κι έναν τρίτο, δεξιότερα κάτω, τον φέρνουν δύο νεότεροι μοναχοί σε φορείο (Πίν. 6β). Πίσω από την εικόνα της Παναγίας επάνω γυρίζει ο καλόγερος χτυπώντας το ξύλινο σήμαντρο, που αναγγέλλει το θάνατο του οσίου και καλεί όλους στην επικήδεια σύναξη. Στα ψηλότερα σπήλαια των βουνών προβάλλουν οι γηραιοί ένοικοί τους (Π ί ν. 7γ) που μοιάζει σαν να αφουγκράζονται τον ήχο του «μεγάλου ξύλου». Του δεξιού το άνοιγμα προστατεύεται με κιγκλίδωμα και όμοια του αριστερού στην άλλη άκρη η απότομη πρόσβαση με ξύλινο φράχτη. Προς το μέσο, γηραιός στυλίτης σε ψηλό τετράπλευρο στύλο προσεύχεται ή στοχάζεται (Π ί ν. 7α) και κάτω ο καλόγερος που τον υπηρετεί ετοιμάζει να του ανεβάσει δεμένο σε σκοινί το καλάθι με την τροφή (Π ί ν. 6γ). Στις μεγαλύτερες σπηλιές, πλάγια, οι μοναχοί που φαίνεται σαν να μην άκουσαν ακόμη το θλιβερό νέο επιδίδονται στις καθημερινές ασχολίες τους, ενώ άλλοι ειδοποιημένοι ετοιμάζονται για την αναχώρηση. Αριστερά επάνω, ένας προσεύχεται γονατιστός στην εικόνα του Χριστού, άλλος στην είσοδο πλέκει ψαθιά και συνομιλεί με το βοηθό του. Σ' ένα σύθαμνο παραέξω δεξιά λουφάζουν δύο λαγοί. Στην πιο κάτω σπηλιά, έτοιμος για το ξεκίνημα ο γεροασκητής συζητεί ζωηρά με το σύντροφό του (Π ί ν. 7β). Στη δεξιά πλευρά, ηλικιωμένος μοναχός καθισμένος στην επάνω σπηλιά κρατεί στο αναλόγιο ανοιχτό βιβλίο, όπου διαβάζεται το νεκρώσιμο *Κ(ΥΡΙ)Ε ΜΗ / ΤΩ ΘΥ/ΜΩ COY - ΕΛΕΞΗC / ΜΕ ΜΗ/ΔΕ ΤΗ (ὀργῇ σου...)*, και με στοχαστική έκφραση υπαγορεύει στο νεότερο καλόγερο, που κάθεται απέναντί του και γράφει *ΜΑΚΑ/ΡΙ/[ΟC]-ΑΝΗΡ*. Παρακάτω δεξιά, απληροφόρητος μοναχός με γυρισμένη τη ράχη στο άνοιγμα της σπηλιάς του σκαλίζει ξύλινα κουτάλια, αφοσιωμένος στην εργασία του· από την άκρη του βράχου κρέμεται καλάθι με τα χρειώδη, όπως στα δύο προηγούμενα σπήλαια. Σε κοντινή κορυφή πιο πέρα υψώνεται καμαροσκέπαστο εκκλησάκι, που το συντροφεύουν δύο κυπαρίσσια. Στο χρυσό άλλοτε βάθος του στερεώματος ένας άγγελος, που σώζεται κατά μέρος, φέρνει πετώντας τη λευκοντυμένη ψυχή του οσίου Εφραίμ προς τ' αριστερά, στο ακτινοβόλο ελλειψοειδές μετέωρο του ουρανού, όπου ίσως παριστάνεται ο Χριστός.

Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου εντάσσεται σε μια σειρά από σαράντα περίπου σωζόμενες εικόνες και τοιχογραφίες βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων ή αναφερόμενες σε γραπτές πηγές, που εικονίζουν την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου[9] και σπανιότερα των οσίων Παύλου[10], Αρσενίου (;)[11], Ευθυμίου[12], Σάββα του Ηγιασμένου[13], Ονουφρίου[14] (Π ί ν. 8), Αθανασίου[15], Μελε-

[9] Το πρώτο γνωστό δείγμα Κοίμησης του Εφραίμ βρίσκεται στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (*Il menologio di Basilio II*, Turin 1907, II, Cod. Vat. gr. 1613, εικ. 354). Εικόνες: του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, από τη μονή της Αγίας Τριάδας στη Χάλκη (Γ. Α. Σωτηρίου, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Πατριαρχικός ναός και σκευοφυλάκιον*, εν Αθήναις 1937, 31 κ.ε., πίν. 21. Δ. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα, *Χαριστήριον εις*

Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον, Γ', 1966, 356 κ.ε., πίν. CX), του Βυζαντινού Μουσείου, του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου στο Ελληνορθόδοξο Πατριαρχείο των Ιεροσολύμων, έργο του Ανδρέα Παβία (*Η βυζαντινή τέχνη - Τέχνη ευρωπαϊκή*, 9η Έκθεσις Συμβουλίου Ευρώπης, Αθήναι 1964, Κατάλογος (στο εξής: *Η βυζαντινή τέχνη*), αριθ. 266. Chatzidakis, Débuts, 188 κ.ε., πίν. ΚΒ', 1-2 = Essai, 92 κ.ε., εικ. 62-64. G. Babić e M. Chatzidakis, Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (2), K. Weitzmann κ.ά., *Le icone*, Milano 1983^2, 311, εικ. σ. 320), της μονής της Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (*Η βυζαντινή τέχνη*, αριθ. 267. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 22, πίν. 20 = *Icons of Patmos*, αριθ. 22, πίν. 20), της Συλλογής Henniker-Heaton στο Worchester (J. Martin, The Death of Ephraim in Byzantine and early Italian painting, *ArtB* XXXIII (1951) (στο εξής: The Death of Ephraim), 217, εικ. 3. Chatzidakis, Débuts, 190, 191, σημ. 75 και σ. 202), της μονής Ιβήρων στο Άγιον Όρος (Chatzidakis, Débuts, 190 και 202, πίν. ΚΓ', 1 = Essai, 93, εικ. 65), της Συλλογής Ν. Εμπειρίκου, άλλοτε στη Συλλογή E. G. Spencer Churchill (*Η βυζαντινή τέχνη*, αριθ. 269. Chatzidakis. Débuts, 193, σημ. 83 και σ. 202, πίν. ΚΕ', 2 = Essai, 96, σημ. 1 και σ. 113, εικ. 79), της Πινακοθήκης του Βατικανού, έργο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη (O. Wulff - M. Alpatov, ό.π., D. Martin, The Death of Ephraim, 217 και 219, εικ. 1, με προηγούμενη βιβλιογραφία), του Μουσείου Κανελλοπούλου (*Η βυζαντινή τέχνη*, αριθ. 268. Μ. Σ. Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, Οδηγός, Αθήνα 1985, 124, εικ. σ. 126), της μονής της Οδηγήτριας Γωνιάς Κισάμου στην Κρήτη, που αποδίδεται στο ζωγράφο Γεώργιο Στάη, του 1705 (Chatzidakis, Débuts, 191, σημ. 75 = Essai, 93, σημ. 7. *Τα μοναστήρια της Κρήτης*, έκδ. Τράπεζας Κρήτης, Αθήνα 1987, 237, εικ. 3). Πρέπει να προστεθεί η άγνωστη εικόνα στην οποία αναφέρεται η «έκφρασις» του Μάρκου Ευγενικού, του 14ου-15ου αι. (C. L. Kayser, εκδ., *Philostratei libri de Gymnastica, Accedunt Marci Eugenici imagines et epistolae nondum editae*, Heidelberg MDCCCXL, 142 κ.ε. H. Hunger, Eine spätbyzantinische Bildbeschreibung der Geburt Christi, *JÖBG* VII (1958), 131, 132). Αναφέρεται, τέλος, μια εικόνα (Κοίμηση Εφραίμ ή Σάββα;) που υπήρχε στο Λονδίνο το 1968 (*8th Annual Exhibition of Icons*, 1968, Temple Gallery, London, Κατάλογος, αριθ. 15. Βλ. Chatzidakis, Débuts, 191, σημ. 75 = Essai, 93, σημ. 7). Τοιχογραφίες: του ναού του Αγίου Ιωάννη κοντά στη μονή του Κουδουμά, περιοχής Μονοφατσίου στην Κρήτη (M. Bougrat, L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète, *CahArch* 30 (1982) (στο εξής: L'église Saint-Jean), 163 κ.ε., εικ. 22-25. Βλ. και την Κοίμηση του Εφραίμ στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Βασιλείου Γλώσσας Κισάμου: Bougrat, L'église Saint-Jean, 167, εικ. 26), της μονής του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα, έργο του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά (Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957 (στο εξής: *Σχεδίασμα*), 180 κ.ε., πίν. 21.2. Chatzidakis, Débuts, 191, πίν. ΚΔ' = Essai, 93, εικ. 66), της μονής Κουτλουμουσίου στο Άγιον Όρος (Ε. Τσιγαρίδας, Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Χαλκιδικής-Αγίου Όρους, *ΑΔ* 31 (1976): Χρονικά, 283, πίν. 228β), της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι 1983, 40), της μονής Δοχειαρίου (G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927 (στο εξής: *Athos*), πίν. 252.1 και 253.2. Martin, The Death of Ephraim, 217, εικ. 2), της Βασιλικής της Καλαμπάκας (Γ. Α. Σωτηρίου, Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνος. 3. Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εν Καλαμπάκα, *ΕΕΒΣ* ΣΤ' (1929), 309), της τράπεζας της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 207.1), ναού στη Σιάτιστα (P. Kelemen, *El Greco Revisited*, New York 1961, πίν. 11C. Βλ. Chatzidakis, Débuts, 191, σημ. 75), του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 192. Σ. Παπαδόπουλος, *Μετέωρα*, Αθήναι, χ.χρ., εικ. 70), της μονής του Αγίου Νικολάου Καρυάς Κυνουρίας (Τ. Α. Γριτσόπουλος, Μονή Αγίου Νικολάου Καρυάς Κυνουρίας, *Μνημοσύνη* Β' (1969), 316, 319, πίν. ΙΘ', εικ. 16), της μονής Εγκλειστουρίου Πραστού (Τ. Α. Γριτσόπουλος, Χριστιανικά μνημεία Πραστού, *Πελοποννησιακά* ΙΒ' (1976-1977), 193, πίν. ΣΤ', εικ. 3), της μονής Σέλτσου (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, 357) και της τράπεζας της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, *Μακεδονικά* ΙΗ' (ανάτυπο), Θεσσαλονίκη 1978, 193, πίν. 12α).

10 Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin 1913, 206 κ.ε., πίν. II και V, 1.

11 Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Β' (Κείμενον), Αθήναι 1958, 60, σημ. 4. Chatzidakis, Débuts, 194, πίν. ΚΕ', 1 (= Essai, 97, εικ. 67).

12 Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, εν Αθήναις 1952, 218, πίν. 89β. Th. Gouma-Peterson, The parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and monastic policy under Andronicos II, *ArtB* 58 (1976), 177, εικ. 14.

13 Εικόνες: της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Λευκάδας (Π. Ροντογιάννης, Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα, *ΕΕΛΜ* Γ' (1973), 195, αριθ. 1, πίν. 48, 2. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Athens 1987, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 47, με προηγούμενη βιβλιογραφία), του Μουσείου Μπενάκη (Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου, Κατάλογος περιγραφικός...*, Αθήναι 1951, αριθ. 19, πίν. 18) και του Βυζαντινού Μουσείου (Ι. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, 117 κ.ε. και 173, αριθ. 79, πίν. 152. *Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (βλ. υποσημ. 2), αριθ. 27).

14 Γ. Α. Σωτηρίου, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εν Αθήναις 1931^2, 76, αριθ. 117.

15 Millet, *Athos*, πίν. 150.2. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 320, εικ. 32.

τίου[16] και Λουκά του Στειριώτη[17]. Διαρθρωμένες με κοινά ή συναφή εικονολογικά και τυπολογικά στοιχεία, αποδίδουν την Κοίμηση οσίου ασκητή στην έρημο, πλουτισμένη κατά κανόνα με επί μέρους σκηνές, που η καταγωγή τους εντοπίζεται από τον 11ο αι. σε μικρογραφίες χειρογράφων[18]. Στο 13ο αι. τοποθετείται, με τα γνωστά, η συναρμογή συστατικών στοιχείων σε εκτενή σύνθεση, όπου το γεγονός του τέλους του οσίου σηματοδοτεί την κινητοποίηση της μοναστικής κοινότητας για την απόδοση των οφειλομένων και δίνει στα πλαίσια του τελετουργικού της κηδείας τη δυνατότητα για τη διαχρονική καταγραφή έργων και ημερών των διαβιούντων στην έρημο[19]. Η Κοίμηση του οσίου Αρσενίου (;) σε εικόνα της μονής του Σινά[20], αν και κατεστραμμένη σε μεγάλο μέρος, διατηρεί αρκετά από τα στοιχεία μιας ευρύτερης αφηγηματικής σύνθεσης, με μορφές και επεισόδια που περιγράφουν το γεγονός της θανής του οσίου στο περιβάλλον της ερήμου[21]. Την ίδια εποχή, ένας θρησκευτικός πίνακας τοσκανικής τέχνης σε αγγλική συλλογή, με ανάλογη σε ύψος ανάπτυξη, υποδηλώνει με τις προφανείς βυζαντινές καταβολές του θέματος ότι η παράσταση της σιναϊτικής εικόνας αποτελεί δείγμα ενός διαμορφωμένου το 13ο αι. αφηγηματικού τύπου της σκηνής, που βρήκε απήχηση στη σύγχρονη ιταλική τέχνη[22].

Πολύ πιο ύστερα, στις τοιχογραφίες του έτους 1360 που κοσμούν το σπηλαιώδη ναό του Αγίου Ιωάννη κοντά στον Κουδουμά της Κρήτης, σε τόπο όπου ίσως μόναζαν ασκητές, η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου σε μεγάλη σύνθεση παρουσιάζει για πρώτη φορά συγκροτημένο τον εικονογραφικό τύπο που θα επικρατήσει τον επόμενο αιώνα στα κρητικά εργαστήρια εικόνων[23]· τον

[16] H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios,* München 1975, 19 κ.ε., 138 κ.ε., εικ. 12 και 13.

[17] Τοιχογραφία στην πρόσοψη του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα (H. Deliyanni-Doris, ό.π., 19 κ.ε.).

[18] Βλ. σχετ. Martin, The Death of Ephraim, 218 κ.ε. (για την πιθανή ύπαρξη ενός παλιότερου πρότυπου κύκλου, βλ. σ. 222). Επίσης, H. Buchthal, Early XIV-century illuminations from Palermo, *DOP* 20 (1966), 113 κ.ε. Δ. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα, ό.π. (υποσημ. 9), 357 κ.ε. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου,* αριθ. 22, σ. 74 (= *Icons of Patmos,* αριθ. 22, σ. 74). Bougrat, L'église Saint-Jean, 166. Η Κοίμηση του Εφραίμ αποτελούσε το θέμα διδακτορικής διατριβής της Ευαγγελίας Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, που χάθηκε πρόωρα το καλοκαίρι του 1989. Βλ. την ανακοίνωσή της, Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος ο Ευγενικός, *Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων,* Αθήνα 1988, 45 κ.ε., και *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄, τ. ΙΕ΄ (1989-1990), 279-281.

[19] Martin, The Death of Ephraim, 222. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου,* αριθ. 22, σ. 74. Βλ. επίσης Chatzidakis, Débuts, 194 (= Essai, 96 κ.ε.).

[20] Βλ. υποσημ. 11.

[21] Απομένουν τμήματα της εικόνας. Η σύνθεση αναπτύσσεται σε ύψος με αλλεπάλληλους λόφους και βουνά, κτίσματα και αραιή βλάστηση. Στο κέντρο κάτω η Κοίμηση σώζεται στο δεξιό μέρος της, με τον όσιο στη νεκρική κλίνη κάτω από κιβώριο, ηλικιωμένο μοναχό που προσκυνεί το λείψανο και δεξιά ιερέα με όμιλο μοναχών πίσω του. Πιο πάνω, φαίνονται δεξιά δύο μοναχοί πίσω από λόφο, πέρα από βράχους ψηλότερα δύο ιερείς που προσέρχονται στη σύναξη, παραπάνω κτίσματα και κοντά ένας γέροντας, πιθανώς στυλίτης (φαίνεται στην κορυφή στύλου, μάλλον, ή ορθογώνιου στενού πύργου). Αριστερά, επάνω είναι βράχοι, ένας αναχωρητής προβάλλει στο άνοιγμα της σπηλιάς του βλέποντας κάτω, πέρα από το ύψωμα υπάρχει διώροφο κτίσμα και κοντά στη θύρα του διακρίνεται άλλος μοναχός, ενώ στο δώμα σώζεται το κάτω τμήμα όρθιου προς τα δεξιά μοναχού. Στο μέσο της εικόνας, επάνω διακρίνονται σπηλιές με ερημίτες στο άνοιγμά τους (από φωτογραφία στο αρχείο του Βυζαντινού Μουσείου. Βλ. ό.π., υποσημ. 11).

[22] Martin, The Death of Ephraim, 218, 220 και 223, εικ. 5.

[23] Bougrat, L' église Saint-Jean, 163 κ.ε., εικ. 22-25. Δεν νομίζω ότι μπορεί να γίνει αποδεκτή η άποψη της κ. Bougrat για τη δημιουργία στην Κρήτη του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου (ό.π., 166 κ.ε.). Η τοιχογραφία του ναού του Κουδουμά αποτελεί μεμονωμένο στο νησί και επαρχιακού ύφους δείγμα ενός τύπου, του οποίου η διαμόρφωση θα πρέπει να συνδεθεί με σημαντικό, εκτός της Κρήτης, καλλιτεχνικό κέντρο. Σ' αυτό οδηγούν προηγούμενα και επόμενα δείγματα, η εικόνα της μονής του Σινά, η τοιχογραφία του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη (βλ. υποσημ. 12) και η άγνωστη εικόνα στην οποία αναφέρεται η έκφραση του Ευγενικού (βλ. υποσημ. 9), καθώς και αντίστοιχα δυτικά παραδείγματα και ιδίως η

ίδιο κατά βάση τύπο που περιγράφει η γνωστή «ἔκφρασις» του Μάρκου του Ευγενικού[24]. Η επαρχιακή τοιχογραφία του Κουδουμά και η άγνωστη, πιθανότατα κωνσταντινουπολίτικη, εικόνα που περιγράφει αργότερα με ρητορική έξαρση ο Ευγενικός παρέχουν διαφορετικές απόψεις ενός τρέχοντος εικονογραφικού θέματος: η πρώτη με υποτυπώδη δήλωση του φυσικού τοπίου, με αρκετές επαναλήψεις μορφών και επεισοδίων[25] που δίνουν έμφαση στην προσέλευση των γερόντων, συνάμα δείχνοντας αδυναμία για την πλήρωση του κενού, και με επί μέρους σκηνές που δεν απαντούν στην έκφραση του Ευγενικού ούτε στις επόμενες παραστάσεις· η δεύτερη, με αφηγηματική αρτιότητα και με πλούσιο ιδίως σε πανίδα τοπίο, που δίνει στην οικούμενη έρημο παραδείσια όψη, σχετιζόμενη στις φραστικές, ποιητικές υπερβολές του Ευγενικού με τις ιδέες ενός εκλεπτυσμένου κοινού με ελληνίζουσα μόρφωση[26]. Στοιχεία των δύο αποκρυσταλλώνονται στις κρητικές εικόνες του 15ου αι., όπως αυτή του Βυζαντινού Μουσείου, σε τύπο σκηνής που θα επικρατήσει στις παραλλαγές και επαναλήψεις του θέματος μέχρι το 18ο αι.

Η παράσταση του Βυζαντινού Μουσείου συνδέεται στενά με την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου σε δύο ακόμη εικόνες του 15ου αι., του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως[27] και του Ελληνορθόδοξου Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, έργο του γνωστού Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία[28]. Η διάρθρωση του τοπίου, η διάταξη και οι συσχετισμοί μορφών και επεισοδίων στη συνθετική οργάνωση του όλου, οι χρωματικές αναλογίες, οι νοηματικοί συνειρμοί και η φυσιο-

γνωστή Θηβαΐδα των Uffizi στη Φλωρεντία, έργο που αποδίδεται στον Gherardo Starnina και χρονολογείται περί το 1410, το οποίο παρουσιάζει αρκετές αντιστοιχίες στην ανάπτυξή του με το σύνθετο αυτό τύπο (Martin, The Death of Ephraim, 223 κ.ε., εικ. 10. U. Fortis, *The Uffizi, A «Guide» to the Gallery*, έκδ. Storti-Venezia, χ.χρ., 13, εικ. σ. 12-13).

[24] Βλ. υποσημ. 9.

[25] Bougrat, L'église Saint-Jean, 166, σημ. 83.

[26] Για την άποψη του Δ. Πάλλα (Εικόνα του αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα, ό.π. (υποσημ. 9), 356 κ.ε.), ότι η έκφραση του Μάρκου του Ευγενικού δεν είναι εμπνευσμένη «από βυζαντινή, αλλ' από δυτική ζωγραφιά» (ό.π., 359, και τα συναγόμενα στη σ. 363), βλ. Chatzidakis, Débuts, 193, σημ. 85 (= Essai, 96, σημ. 3). Η άποψη βασίζεται σε σημεία περιγραφής του τοπίου και της πανίδας. Στα ουσιαστικά άλλα μέρη της περιγραφόμενης σκηνής η έκφραση του Ευγενικού έχει ευθείες αντιστοιχίες σε προηγούμενες βυζαντινές παραστάσεις, που δεν είχε υπόψη του ο κ. Πάλλας, όπως στην Κοίμηση του Αρσενίου (;) της μονής του Σινά και προπαντός στην Κοίμηση του Εφραίμ στον Άγιο Ιωάννη του Κουδουμά (Bougrat, L'église Saint-Jean, ό.π., (υποσημ. 9). Σημειώνονται σ' αυτές και τα πολλά κτίσματα, οι φοινικιές και η παράσταση του στυλίτη. Τα συνακόλουθα (Δ. Πάλλας, ό.π., 363) για τη «συνειδητή στροφή των αισθητικών αντιλήψεων παραγόντων της κοινωνίας του Βυζαντίου κατά την επιθανάτια αγωνία του, καταφατική προς τη φυσιοκρατία της τέχνης της Δύσης», αποτελούν γενίκευση για την τέχνη του 15ου αι. στις ελεύθερες περιοχές του Βυζαντίου και στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, που δεν βρίσκει ικανά ερείσματα στα προσαγόμενα παραδείγματα, εκτός και αν υπονοούνται οι αμοιβαίες καλλιτεχνικές ανταλλαγές και η εισδοχή δυτικών στοιχείων που καταγράφονται σε λατινοκρατούμενες ελληνικές περιοχές. Αξιοσημείωτα δείγματα των τελευταίων παρέχει, εκτός της Κρήτης και της Κύπρου, η Ρόδος της εποχής των Ιωαννιτών (Μ. Αχειμάστου, Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου της Ρόδου, *ΑΔ* 23 (1968): Μελέται, 267 κ.ε. Η. Ε. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*, χ.τ., 1968, διδακτορική διατριβή, 227 κ.ε.). Οι πολύ σημαντικές τοιχογραφίες της άλλοτε μονής της Οδηγήτριας στη Λευκάδα (Δ. Πάλλας, ό.π., 363, με προηγούμενη βιβλιογραφία. Π. Ροντογιάννης, ό.π. (υποσημ. 13), 27 κ.ε., πίν. 518, 2-522. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1986, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 62 και 63 = *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1986, αριθ. 62 και 63), οι οποίες τοποθετούνται γύρω στο 1450, δημιουργήθηκαν σε εποχή που το νησί βρισκόταν υπό τους Τόκκους κι αυτό θα πρέπει να εκτιμηθεί στη συστηματική μελέτη τους που εκκρεμεί. Οι νεότερες μικρογραφίες του σιναϊτ. κώδ. 2123 (Δ. Πάλλας, ό.π., 364 κ.ε.) χρονολογούνται κατά τελευταία έρευνα, εκτός από τη μικρογραφία του Ιωάννη Η΄ του Παλαιολόγου, στα τέλη του 16ου αι. και αποδίδονται σε κρητικό εργαστήριο που συνδέεται με τον κύκλο τέχνης του Γεωργίου Κλόντζα (βλ. στον παρόντα τόμο G. Galavaris, East and West in an illustrated manuscript at Sinai, 180 κ.ε.).

[27] Βλ. υποσημ. 9.

[28] Ό.π.

γνωμική αντιστοιχία των προσώπων στις τρεις παραστάσεις συνηχούν στην απόδοση των ιστορουμένων κατά κοινό πρότυπο[29], ενώ οι διαφορές τους σε μικρές ή ουσιαστικές για τη σύνθεση λεπτομέρειες σχετίζονται με την αφηγηματική ευελιξία, την ιδιοσυστασία του ύφους και τις ιδιαίτερες επιλογές των ζωγράφων τους.

Η εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου με λιτή, καθαρή και ισορροπημένη σύνθεση, με ήρεμη ανάπτυξη του πολύπτυχου τοπίου και με λεπτοκαμωμένες μορφές, είναι εγγύτερη σ' αυτή του Βυζαντινού Μουσείου, με την οποία επίσης ταιριάζει στη λιγοστή, πανομοιότυπη βλάστηση και πανίδα, με την εξαίρεση της εικόνας της Παναγίας που διαφοροποιεί τη δεύτερη. Το καντήλι που κρέμεται δίπλα στην εικόνα του Χριστού στο αριστερό σπήλαιο επάνω, που υπάρχει στην εικόνα του Παβία, ενώ παραλείπεται στου Βυζαντινού Μουσείου· το προσκεφάλι του Εφραίμ, που αντίστροφα παραλείπεται στου Παβία, ενώ υπάρχει στην εικόνα του Μουσείου, αποτελούν μικρές αλλά ενδεικτικές λεπτομέρειες για την αφηγηματική πληρότητα της εικόνας του Πατριαρχείου. Ίσως αυτή να είναι η παλιότερη από τις δύο άλλες εικόνες, με πιθανή τη χρονολόγησή της στο α΄ μισό του 15ου αι.[30].

Πλουσιότερη σε γραφικές λεπτομέρειες η εικόνα του Ανδρέα Παβία στα Ιεροσόλυμα, που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αι.[31], διαφοροποιείται σε στοιχεία που προσομοιάζουν της εικόνας στην έκφραση του Ευγενικού. Η βλάστηση, στον ίδιο με τις άλλες τύπο, είναι κάπως πυκνότερη, και προστίθεται δεξιά επάνω κοντά στην καλαμιά ένας φοίνικας. Νερό χύνεται από πηγή του βουνού πιο κάτω, σχηματίζοντας ποταμάκι που φιδοσέρνεται με βλαστημένες όχθες στην παρυφή της εικόνας δεξιά, ζωντανεμένο μ' ένα ελαφάκι που σβήνει τη δίψα του στο νερό, την πάπια που πλέει αμέριμνη και δύο μεγαλύτερα υδρόβια πουλιά που ησυχάζουν στην όχθη. Την ειδυλλιακή εικόνα του τοπίου συμπληρώνουν ψηλά το ελάφι που τρώει τρυφερά κλαδιά θάμνου κοντά στο ύψωμα αριστερά όπου κάθονται οι δύο λαγοί κι ένα ακόμη ζωάκι που μοιάζει λαγός, χωμένο σε θάμνο μακριά στο βουνό, δεξιά του στυλίτη. Το ποταμάκι με τη δορκάδα που ξεδιψάει βρίσκεται πάλι σε επόμενη, των χρόνων περί το 1500, ιταλοκρητική εικόνα της Συλλογής R. Henniker-Heaton στο Worchester[32]. Το ίδιο θέμα και το νόστιμο λαγουδάκι που φωλιάζει πλάι σε δέντρο είναι από τα στοιχεία που, σε ευρύτερη χρήση της σύγχρονης κρητικής ζωγραφικής, ποικίλλουν το τοπίο σε εικόνες της Γέννησης[33].

Τα φυσιοκρατικά στοιχεία, κατά τον τύπο της έκφρασης του Ευγενικού, οικεία στην Κρήτη από τις γόνιμες επαφές των ζωγράφων της με τη δυτική τέχνη[34], χαρακτηρίζουν επίσης την Κοί-

[29] Πρβλ. Chatzidakis, Débuts, 191 (= Essai, 94). Στην εικόνα του Μουσείου δεν υπάρχουν οι δύο μικρογραφημένοι δαίμονες που στις άλλες παραστάσεις πετούν δεξιά στο βάθος, επάνω. Ίχνη σκοτεινού χρώματος στη θέση όπου θα βρίσκονταν οι δαίμονες δείχνουν ότι μπορεί να υπήρχαν και χάθηκαν με την καταστροφή της ζωγραφικής στο επάνω μέρος της εικόνας και με την αφαίρεση του χρυσού.

[30] Πρβλ. Γ. Α. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 9), 32.

[31] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 22, σ. 74 (= *Icons of Patmos*, αριθ. 22, σ. 74).

[32] Martin, The Death of Ephraim, 217, εικ. 3. Chatzidakis, Débuts, 192 (= Essai, 94).

[33] Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου (*Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (βλ. υποσημ. 2), αριθ. 13) και του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Institut Grec de Venise, Venise, αριθ. 13, πίν. 17 και V. Ο ίδιος, *Εικόνες του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων και της Συλλογής του Ινστιτούτου*, Βενετία 1975, σ. XVII. G. Babić e M. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 9), 312, εικ. σ. 324. Chatzidakis, Débuts, 203). Βλ. επίσης το ελάφι στο ίδιο σημείο σε εικόνα του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα του Μουσείου Κανελλοπούλου (*Holy Image, Holy Space* (βλ. υποσημ. 7), αριθ. 57, με προηγούμενη βιβλιογραφία).

[34] Chatzidakis, Débuts, 197 κ.ε. (= Essai, 108 κ.ε.). Ο ίδιος, La peinture des «madonneri» ou «veneto-crétoise» et sa destination, Firenze MCMLXXVII (ανάτυπο), 674 κ.ε. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, 11 κ.ε.

μηση του οσίου Σάββα σε μια κρητική εικόνα του τέλους του 15ου αι., στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Λευκάδας, στην οποία υιοθετείται η ουσιωδέστερη εικονογραφική παραλλαγή του θέματος[35]. Στην εικόνα της Λευκάδας, κατά μήκος κάτω απλώνεται ποτάμι ή λίμνη όπου ταξιδεύει μικρογραφημένο καράβι, δεξιά το ελάφι πίνει νερό και ένας καλόγερος ψαρεύει καθισμένος στη βραχώδη όχθη πιο πέρα. Εκτός από τους δύο λαγούς στο σύθαμνο επάνω, ένας τρίτος αλαφροπατεί στους βράχους αριστερά με την προσοχή του στραμμένη στην κοντινή σπηλιά, και στην άλλη άκρη της εικόνας δεξιά ένα ζαρκάδι σκαρφαλώνει ορμητικό στην πλαγιά του βουνού. Το τοπίο της ερήμου γίνεται εδώ φιλικότερο, καθώς πληθαίνει η βλάστηση. Υπάρχουν και άλλες, ουσιαστικές διαφορές στο κάτω τμήμα της σκηνής. Το νεκροκρέβατο του οσίου διαμορφώνεται με αψιδωτά ανοίγματα στο μέτωπο, στοιχείο γνωστό από την Κοίμηση του Εφραίμ στην τοιχογραφία του Κουδουμά[36]. Με τους γέροντες που έρχονται από αντίθετα σημεία στη σύναξη επάνω στο λιοντάρι και στο υποζύγιο, αντίστοιχα, συμπορεύονται από αριστερά δύο μεγαλόσχημοι μοναχοί συζητώντας και συνοδός καλόγερος πίσω, και από δεξιά ηλικιωμένος καλόγερος στηριγμένος στη βακτηρία του.

Ο τύπος αυτός επαναλαμβάνεται σε δύο ακόμη γνωστές εικόνες του 17ου αι. με την Κοίμηση του οσίου Σάββα, της Συλλογής Ε. Σταθάτου στο Μουσείο Μπενάκη και του Βυζαντινού Μουσείου[37]. Είναι ενδιαφέρον ότι ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, με ορισμένες απλοποιήσεις και με την αλλαγή της μορφής του νεκρού, υιοθετείται για την Κοίμηση του οσίου Ονουφρίου σε μια ωραία κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Τ. 117), που χρονολογείται γύρω στο 1500[38] (Πίν. 8).

Πρωτοφανής στην Κοίμηση του Εφραίμ του Βυζαντινού Μουσείου και χωρίς επόμενο σε άλλη Κοίμηση οσίου είναι η προσθήκη της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας στο κέντρο της σκηνής (Πίν. 1, 2β), που τη διαφοροποιεί ουσιαστικά από τις σύγχρονες παραστάσεις του Οικουμενικού Πατριαρχείου και του Ανδρέα Παβία. Η προσθήκη της υπαγόρευσε ορισμένες ρυθμίσεις στη σύνθεση, και συγκεκριμένα τη διαίρεση σε δύο του ημικυκλίου των μοναχών, τη μετάθεση λίγο πιο αριστερά του κάθετου άξονα της σκηνής, που περνάει τώρα από την εικόνα της Παναγίας και όχι από τον κίονα του στυλίτη, την τοποθέτηση του τελευταίου αριστερότερα και συνεπόμενες μικρές αλλαγές. Το επίπεδο πλάτωμα που σχηματίζει εδώ ο βράχος στο μέσο επάνω και το άνοιγμα των ορεινών όγκων στο βάθος ελαφρύνουν τη σύνθεση από το βάρος που έφερε η μεγάλη εικόνα και συντελούν στην ήρεμη εξισορρόπηση των στοιχείων.

Χωρίς ανάλογη αιτία, η αλλαγή στη θέση του στυλίτη υιοθετήθηκε με κατάλληλη διευθέτηση στοιχείων σε επόμενες εικόνες, στην Κοίμηση του οσίου Εφραίμ της Πάτμου και της μονής Ιβήρων στο Άγιον Όρος — στη δεύτερη σχηματίζεται και το άνοιγμα των βουνών στο βάθος, όπου προβάλλεται ο μοναχός με το σήμαντρο[39]. Αντίθετα, στην Κοίμηση του οσίου Αθανασίου το 16ο αι. στις τοιχογραφίες της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος[40] η αξονική θέση του καθολικού στον τειχισμένο περίβολο της μονής, που περικλείει τη νεκρώσιμη σκηνή, αιτιολογεί τη μετατόπιση του στυλίτη, όμοια όπως στην παράσταση του Βυζαντινού Μουσείου. Το προηγού-

[35] Βλ. υποσημ. 13. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (βλ. υποσημ. 26), αριθ. 130. Η εικόνα βρισκόταν στον Παντοκράτορα, ιδιωτικό ναό της οικογένειας Βαλαωρίτη. Κατά παράδοση, την έφερε στη Λευκάδα κατά το 1700 η οικογένεια Δε-Τζώρτζη από την Κρήτη (Π. Ροντογιάννης, ό.π. (υποσημ. 13), 195, αριθ. 1).

[36] Bougrat, L'église Saint-Jean, 163, εικ. 23.

[37] Βλ. υποσημ. 13.

[38] Βλ. υποσημ. 14.

[39] Βλ. υποσημ. 9.

[40] Βλ. υποσημ. 15.

μενο αυτού του συνθετικού σχήματος υπάρχει στην τοιχογραφία του 14ου αι. στον Άγιο Ιωάννη του Κουδουμά[41], όπου η εκκλησία πίσω από τη σύναξη των μοναχών στο μέσο τονίζει τον κεντρικό σε ύψος άξονα της σκηνής στην επίπεδη εκεί ανάπτυξή της, ενώ η απομακρυσμένη θέση του μικρογραφημένου στυλίτη αριστερά στην άκρη επάνω δεν παρουσιάζει εμφανή σύνδεση με το κεντρικό θέμα, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στις επόμενες παραστάσεις. Στις εικόνες του 15ου αι., όπου η προηγμένη αντίληψη του χώρου απαιτεί διαφορετική συνθετική αντιμετώπιση των στοιχείων, οι κατακόρυφες του στυλίτη και του μοναχού με το σήμαντρο έχουν ουσιαστικό μέρος στους αξονικούς συσχετισμούς της σκηνής, η οποία μορφώνεται με ακτινωτή διάταξη των μερών, κατά κυκλοτερή αφηγηματική κίνηση από το κέντρο προς την περιφέρεια και αντίστροφα.

Σε αντίθεση με τη μονοσήμαντη παράσταση της εκκλησίας στις τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Κουδουμά και της μονής της Λαύρας, η εικόνα της Παναγίας αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο στη σύνθεση του Βυζαντινού Μουσείου, με βαρύνουσα θέση στην αφηγηματική πλοκή και την ιδεογραφική συγκρότησή της. Οργανικά ενταγμένη στο κέντρο της σκηνής, διχοτομεί κατά μοναδικό τρόπο εδώ τον αδιαίρετο σε όλες τις άλλες γνωστές παραστάσεις όμιλο των συγκεντρωμένων μοναχών γύρω από το λείψανο του οσίου, τοποθετημένη εμπρός τους. Η παρουσία της φαιδρύνει τη νεκρώσιμη σύναξη και προσδίδει ιδιαίτερη λαμπρότητα στην Κοίμηση του Εφραίμ, με τη σημαίνουσα θέση και το μέγεθος, με το χρώμα και τη διακόσμησή της, παράλληλα διευρύνει και εμπλουτίζει τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς της σκηνής. Η εικόνα υψώνεται στημένη στο μέσο, σε εικονοστάσι, με λαμπάδες και κεριά που καίνε μπροστά της, στολισμένη με υπόλευκο κροσσωτό πέπλο και κατακόκκινη κροσσωτή ποδέα[42] που κοσμείται με μεγάλο μαύρο σταυρό, περιχρυσωμένο με ακτίνες και πλαισιωμένο με γαμμάδια, και με σκόρπια χρυσοκεντημένα «ανθάκια». Σημείο έλξης στο κέντρο της σκηνής και στην εικόνα της Παναγίας το κόκκινο-κιννάβαρι στην έκταση της ποδέας, που συνδυαζόταν στον πρέποντα τόνο με το χρυσό του κάμπου της εικόνας και τις χρυσές ανταύγειες των ποικιλμάτων που διατηρούνται, φαντάζει εκτυφλωτικό ανάμεσα στα άλλα, γαιώδη και ήρεμα χρώματα της παράστασης.

Ο αυστηρός εικονογραφικός τύπος με τις μετωπικές στάσεις των μορφών είναι ο επισημότερος της Οδηγήτριας, του παλλάδιου της Κωνσταντινούπολης, που κατά παράδοση ζωγράφισε ο ευαγγελιστής Λουκάς και παριστάνεται στις Λιτανείες της εικόνας[43] και στο Θρίαμβο της Ορθοδοξίας[44], στις λατρευτικές και στις αμφιπρόσωπες λιτανευτικές εικόνες της Παναγίας, οι οποίες σχετίζονται με το συμβολισμό του Πάθους, με το Χριστό στην Άκρα Ταπείνωση και συχνότερα με τη Σταύρωση στη δεύτερη όψη τους[45]. Συναφείς με το Πάθος και αμφίσημες σε σχέση με τον κοιμημένο όσιο ιδέες μοιάζει να εξυφαίνονται και στην Κοίμηση του Εφραίμ, στην αντιστοιχία της Οδηγήτριας με τη μικρή εικόνα του Χριστού στην Άκρα Ταπείνωση, την αποθεμένη στο λείψανο (Πίν. 2α, 3γ)· παράλληλα, με το σταυρό της ποδέας, που κοσμεί αντίστοιχα την ενδυτή

[41] Bougrat, L'église Saint-Jean, 163, εικ. 22 και 23.

[42] Βλ. V. Nunn, ό.π. (υποσημ. 2), 73 κ.ε.

[43] A. Grabar, Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge, *CahArch* XXV (1976), 144 κ.ε., εικ. 2 και 3. M. Acheimastou-Potamianou, The Byzantine wall paintings of Vlacherna monastery (Area of Arta), *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, Septembre 1976*, II, A, Αθήναι 1981, 4 κ.ε., εικ. 14 (= Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Θέματα ζωγραφικής στην Άρτα της εποχής των Δεσποτών. Οι τοιχογραφίες της μονής Βλαχέρνας, *Σκουφάς* ΚΘ΄ (1984), τχ. 68-69, 43, εικ. σ. 46). *ΙστΕΕ* Ι΄, εικ. σ. 109.

[44] *East Christian Art*, London 1987, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 43.

[45] D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Der Ritus - das Bild*, München 1965, 91 κ.ε., 118 κ.ε., 284 κ.ε., 308 κ.ε. H. Belting, An image and its function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34-35 (1980-1981), 3 και 9 κ.ε., εικ. 2-3.

της Αγίας Τράπεζας σε βυζαντινές παραστάσεις[46], και τα «ανθάκια» της που όμοια στολίζουν το χιτώνα του μικρού Χριστού σε σύγχρονες κρητικές παραστάσεις της Παναγίας του Πάθους[47].

Η Παναγία, στην οποία έγραψε εγκώμιο ο όσιος Εφραίμ[48], έχει επίσης τη θέση ψυχοσώστριας και ψυχοπομπού στο πολύπτυχο των θεολογικών και υμνολογικών ιδεών που αρμόζουν στη χάρη της. Είναι *ἡ γέφυρα ὄντως ἡ μετάγουσα ἐκ θανάτου πάντας πρὸς ζωήν..., ἡ μοχλοὺς καὶ πύλας ᾅδου... τῷ τόκῳ... συντρίψασα*[49]. Παρόμοιες ιδέες δεν είναι ξένες με τη θέση της εικόνας στην Κοίμηση του Εφραίμ. Ενταγμένη στο τελετουργικό της κηδείας, με το στήσιμό της όπως σε υπαίθριο ιερό για τις ανάγκες της νεκρώσιμης ακολουθίας, η εικόνα της Οδηγήτριας ανακαλεί το οικείο συνθετικό σχήμα στην Κοίμηση της Θεοτόκου, όπου ο εν δόξη Χριστός περιβαλλόμενος από τους αγγέλους παριστάνεται στην ίδια θέση για να παραλάβει την ψυχή της μητέρας.

Η περίοπτη θέση και η λειτουργική ένταξη της εικόνας της Παναγίας στην Κοίμηση του Εφραίμ παρέχουν την ευχέρεια ερμηνείας και σε άλλα ίσως επίπεδα ιδεών. Αλλά το θεωρητικό περίβλημα δεν αναιρεί το γεγονός ότι η παρουσία της εδώ αποτελεί μεμονωμένο στοιχείο στον κύκλο του θέματος, που δεν απαντάται στα προηγούμενα ούτε είχε συνέχεια στα επόμενα έργα. Θα ήταν δε μάλλον απίθανο να πρόκειται μόνο για «εύρημα», το οποίο πλουτίζει την εικονογραφία και το περιεχόμενο νοήματος της συγκεκριμένης παράστασης. Το εμφαντικό μέγεθος, σε σχέση μάλιστα με τις δύο άλλες εικόνες του Χριστού στη σκηνή (Πίν. 1, 2α, 3γ) και η δεσπόζουσα θέση της, που υποδηλώνουν ότι πρόκειται για παρέμβλητο στοιχείο, το οποίο άλλωστε δημιούργησε προφανή προβλήματα στην εικονογραφική σύνθεση, δεν μπορεί παρά να οδηγήσουν στην άποψη ότι η προσθήκη της εικόνας της Παναγίας στην παράσταση υπαγορεύθηκε από σοβαρό, ειδικό λόγο. Με τα στοιχεία δε που αναφέρθηκαν, ως μόνη εύλογη παρουσιάζεται η υπόθεση ότι η Κοίμηση του Εφραίμ προοριζόταν για επώνυμο της Οδηγήτριας μοναστήρι, στην Κρήτη ή αλλού, και ότι πιθανότατα η παριστανόμενη ήταν η λατρευτική εικόνα της μονής, της οποίας η οργανική ένταξη στη σκηνή θεωρήθηκε επιθυμητή. Η πατρότητα της ιδέας για την ιδιότυπη λύση, που συναρμόζει τη λατρεία της Παναγίας με την τιμή στον όσιο Εφραίμ — πρότυπο βίου των μοναχών — ταιριάζει στην περίπτωση αυτή να αποδοθεί σε πρόσωπο της μονής με θεολογική ευρυμάθεια και πιθανώς στον ηγούμενο, παρά στον εξαίρετο ζωγράφο, ο οποίος αποδέχθηκε την επιλογή και επέτυχε την πραγμάτωσή της.

Παρατηρήθηκε στα προηγούμενα η στενή εικονογραφική ομοιότητα που έχει η Κοίμηση του Εφραίμ του Βυζαντινού Μουσείου με την εικόνα του ίδιου θέματος του Ανδρέα Παβία στα Ιεροσόλυμα, που ως η μόνη ενυπόγραφη και κατά προσέγγιση χρονολογημένη στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αι. προσφέρει ορισμένα σταθερά σημεία για την τεχνοτροπική εκτίμηση και τη χρονολογική τοποθέτησή της. Η αναμφισβήτητη σχέση τους θα μπορούσε να οδηγήσει στη σύνδεση της εικόνας του Μουσείου με το εργαστήριο του Παβία και, ακόμη πιο πέρα, στην υστερόχρονη θέση της σε σύγκριση με το υπογεγραμμένο έργο. Στην πιθανότητα αυτή έρχεται να προσθέσει το βάρος της η τυπολογική ομοιότητα της εικόνας της Οδηγήτριας στην Κοίμηση του Εφραίμ με τη γνωστή δεσποτική εικόνα του Ανδρέα Παβία στο Camposanto Teutonico της Ρώμης[50].

[46] Βλ. πρόχ. R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, εικ. 25, 114, 250 και 252. Ανάλογα, σε ποδέα εικόνας της Παναγίας, ό.π., εικ. 132.

[47] Πρόχ. M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 266 κ.ε., πίν. Α΄-Γ΄ 1, ΣΤ΄ 1 και Ζ΄ 1.

[48] M. Tatić-Djurić, L'inspiration littéraire dans l'iconographie Mariale, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Belgrade 1987, 44, σημ. 19.

[49] Πρόχ. Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 268.

[50] *Frühchristliche Kunst aus Rom*, Essen 1962, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 441. Chatzidakis, Débuts, 188 κ.ε., πίν. Κ΄ 2 (= Essai, 90 κ.ε., εικ. 61).

Η υπόθεση ότι η Οδηγήτρια στην παράσταση του Μουσείου αναπαράγει τη λατρευτική εικόνα ομώνυμης μονής για την οποία ζωγραφίστηκε η Κοίμηση του Εφραίμ — υπόθεση που στηρίζει κατά κύριο λόγο η μεμονωμένη, μοναδική εμφάνισή της εδώ — αποσυνδέει την παράστασή της από το πιθανό πρότυπο της εικόνας του Ανδρέα Παβία. Η μικρογραφημένη Οδηγήτρια στην Κοίμηση του Εφραίμ (Πίν. 1, 2β, 3β), χωρίς τους σεβίζοντες αρχαγγέλους στις γωνίες επάνω της εικόνας του Παβία και χωρίς το βαρύ ύφος εκείνης, αντιστοιχεί τυπολογικά σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις της Παναγίας, ενώ τα εικονογραφικά στοιχεία της εντοπίζονται και σε προηγούμενες εικόνες της Κρήτης[51]. Η ελευθερία του σχεδίου, η ευκινησία των μικρογραφημένων μορφών με τη ζωηρή και άμεση έκφραση, το πλάσιμο και η απόδοση των προσώπων που θυμίζουν μια μικρή παλαιολόγεια εικόνα στην Galerie Tretjakov της Μόσχας[52], φανερώνουν τις παλαιολόγειες καταβολές της.

Γενικότερα, στη σύγκριση των δύο έργων, το ιδιόρρυθμο, αντικλασικό ύφος του Παβία, ανάλογα με των άλλων εικόνων του αισθητό επίσης στην Κοίμηση του Εφραίμ των Ιεροσολύμων, προβάλλει σε έντονη διαφορά με της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου, με τρόπο που αποκλείει την απόδοσή της στο εργαστήριο αυτού του ζωγράφου, που είναι από τους σημαντικότερους στο β΄ μισό του 15ου αι.[53].

Στη μικρότερη εικόνα του Ανδρέα Παβία η ζωγραφική σύνθεση είναι βαριά και πυκνή και μορφώνεται με δυναμικές, υστερογοτθικού ύφους τάσεις. Στη χρωματική εντύπωση υπερέχουν οι σκοτεινότεροι τόνοι, οι γήλοφοι, ογκώδεις, εναλλάσσονται και διασταυρώνονται ανήσυχοι στην ανοδική προς το βάθος διάταξη, οι αδρές μορφές διατηρούν και εδώ σε ορισμένο βαθμό τη χαρακτηριστική στα έργα του στατική δυσκαμψία και κάποια δυσαρμονία στις αναλογίες και στη διάρθρωση των μελών. Αντίθετα, η παράσταση του Βυζαντινού Μουσείου διαθέτει την ευγένεια, την ηρεμία και τη διαύγεια του κλασικού ύφους που χαρακτηρίζει τις καλύτερες δημιουργίες της κρητικής ζωγραφικής. Διακρίνεται για τη ζυγισμένη και άνετη σύνθεση, τη σχεδιαστική ακρίβεια και τη χρωματική ευκρίνεια. Οι μορφές είναι ψηλές και καλοκαμωμένες και η διαλεκτική σχέση τους στο ευρύχωρο απλωμένο τοπίο ρυθμίζεται με αδιατάρακτη τάξη. Η ασφάλεια της σχεδιαστικής γραμμής, το μεστό πλάσιμο, η διακριτική δήλωση των μορφολογικών και κοσμητικών λεπτομερειών, το πλούσιο χρώμα, ζωηρό στους ήπιους τόνους του και με αρμονικά κυμαινόμενες αποχρώσεις της ώχρας, του καστανού, του πράσινου, του μπλε, του γκρίζου, σε ποικίλες προσμείξεις και το ήσυχο φως συνθέτουν το ώριμο έργο ζωγράφου με διαφορετική ιδιοσυγκρασία από του Ανδρέα

[51] Βλ. ενδεικτικά A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad 1977, 320, αριθ. 256. V. Lazarev, στο *Recueil de travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines, VIII, 1, Mélanges Georges Ostrogorsky*, I, Beograd 1963, 199, εικ. 2. M. Borboudakis - K. Gallas - K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 138, εικ. 81. *Ημερολόγιο 1985*, κοσμημένο με κρητικές φορητές εικόνες, εισαγωγή-κείμενα Μ. Μπορμπουδάκης, έκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο Κρήτης, αριθ. 1 και 2. Στο πρότυπο της παλαιολόγειας Παναγίας του Μέρωνα (ό.π., αριθ. 1) η Οδηγήτρια του 15ου αι. στην Ανατολή Ιεράπετρας (αδημοσίευτη), που προέρχεται από το τέμπλο της Κιρκάσας με την πάριση εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα (ό.π., αριθ. 20). Πρέπει επίσης να σημειωθεί ιδιαίτερα η θαυματουργή βυζαντινή εικόνα της Παναγίας Μεσοπαντίτισσας, Οδηγήτριας του ίδιου τύπου, η οποία κοσμούσε τον καθεδρικό ναό του Αγίου Τίτου στο Χάνδακα και μεταφέρθηκε το 1669 στη Βενετία όπου και βρίσκεται σήμερα, στο ναό της Santa Maria della Salute (βλ. Μ. Σ. Θεοχάρη, Περί την χρονολόγησιν της εικόνος Παναγίας της Μεσοπαντιτίσσης, *ΠΑΑ* 36 (1961), ανάτυπο, 270 κ.ε., πίν. 1).

[52] V. Lazarev, ό.π.

[53] Για τον Ανδρέα Παβία, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνος, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 297 κ.ε. (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Chatzidakis, Débuts, 188 κ.ε. (= Essai, 90 κ.ε.). M. Cattapan, I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopoulo dalla Canea, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 200 κ.ε.

Παβία και με τεχνοτροπικές κατευθύνσεις που δηλώνουν εκπρόσωπο προηγούμενης του Παβία γενιάς.

Αξιοσημείωτα, εκτός του τοπίου και της πανίδας που διαφοροποιούνται αρκετά στην Κοίμηση του Εφραίμ του Ανδρέα Παβία, είναι ορισμένα επίσης στοιχεία της που δεν σημειώνονται στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, αλλά ούτε σ' εκείνη του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην Κωνσταντινούπολη και στην επόμενη της Πάτμου, η οποία σχετίζεται με την τέχνη του Άγγελου Πιτζαμάνου, μαθητή του Παβία[54]. Είναι χαρακτηριστικό, ότι σε καμιά από τις άλλες παραστάσεις του 15ου αι. δεν υπάρχει το πλήθος των μοναχών και ερημιτών γύρω από το λείψανο του οσίου που παρατηρείται σ' αυτή. Για να ισορροπήσει το ημικύκλιό τους στη σύνθεση, ο ζωγράφος προσθέτει καινούργια πρόσωπα στις πίσω σειρές και προπάντων δεξιά, δημιουργώντας ένα συμπαγές πλήθος με ελάχιστη άνεση. Μεταξύ άλλων, προσθέτει δεξιά ένα μοναχό που δείχνει με το χέρι στην κατεύθυνση των προσερχομένων στη σύναξη. Πιο κάτω, στην ίδια σειρά, τοποθετεί ένα νέο στην ηλικία καλόγερο να θρηνεί πίσω από την αινιγματική λευκοντυμένη μορφή ιερωμένου, ίσως άλλης ομόδοξης Εκκλησίας, που στην εικόνα του Μουσείου ξεχωρίζει και με την ελεύθερη θέση του στο τέλος του ομίλου, στην άκρη απέναντι από τον ιερέα με το υπόλευκο επίσης φαιλόνιο. Πολλοί από τους μοναχούς έχουν το βλέμμα προς το μέρος του θεατή, ακόμη και μερικοί από αυτούς που προσκυνούν και θρηνούν τον όσιο μπροστά. Πρόκειται για στοιχεία προσωπικής ερμηνείας στην παράσταση του Ανδρέα Παβία, που δεν ενισχύουν τη θέση της ως προτύπου των άλλων εικόνων, οι οποίες δεν παρουσιάζουν ουσιαστικές μεταξύ τους διαφορές στη συγκρότηση επίσης του κεντρικού ομίλου των μοναχών. Διαγράφεται και στο σημείο αυτό η ύπαρξη ενός προηγούμενου στην Κρήτη πρότυπου έργου με ευρύτερη διάδοση. Σ' αυτό θα πρέπει να βρίσκεται εγγύτερα η εικόνα του Μουσείου από εικονογραφική άποψη, όπως δείχνει η ομοιότητά της με τις άλλες εκτός του Παβία παραστάσεις του 15ου αι., εγγύτερα και από χρονολογική άποψη, όπως δηλώνουν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της τέχνης της.

Οι φθορές και οι επεμβάσεις στέρησαν την Κοίμηση του Εφραίμ του Βυζαντινού Μουσείου από την υπερβατική λάμψη του χρυσού και ζημίωσαν τη χρωματική ισορροπία και την πλαστική αρτιότητά της. Χάθηκαν ακραία τμήματα της παράστασης και σε πολλά σημεία της στοιχεία από το πλάσιμο των μορφών, γλυκασμοί, λαματίσματα και λαζούρες που τελείωναν τη ζωγραφική, αφήνοντας κατά μέρη κάποιο επίπεδο τόνο και κάποια σκληρότητα γραμμών στο έργο. Αλλά η αψεγάδιαστη τεχνική, η συνθετική ευστροφία και καθαρότητα και το σφρίγος της τέχνης δεν ξοδεύονται στις φθορές. Είναι δε αυτά και τα άλλα συστατικά της εικόνας, για τα οποία έγινε λόγος, που δείχνουν όχι μόνον την καλλιτεχνική επάρκεια του ανώνυμου ζωγράφου της· διαγράφουν και το υψηλό επίπεδο και τις κατευθύνσεις της κρητικής ζωγραφικής στο ευρύτερο περιβάλλον που την παρήγαγε.

Τυπικά γνωρίσματα του έργου, που πρέπει να ανήκουν στην καλή εποχή του επίσης, είναι η σταθερότητα στις αρχές της παλαιολόγειας ζωγραφικής και η γνησιότητα του κλασικού ύφους, ανόθευτου από τις τάσεις που εμφανίζονται σε όψιμα χρόνια του 15ου αι. και οδηγούν προς εκλεπτυσμένες και σχηματικότερες, ακαδημαϊκού χαρακτήρα μορφές, προς το μανιερισμό και τη δραματοποίηση. Δείγματα της τελευταίας, στην προκειμένη περίπτωση, παρέχουν από ορισμένες απόψεις η Κοίμηση του Εφραίμ του Ανδρέα Παβία και εκείνη της Πάτμου, στη χρωματική σύνθεση, στην άθροιση των μορφών και στην απόδοση του τοπίου, που δεν υπάρχουν αντίστοιχα στην

[54] Για τον Άγγελο Πιτζαμάνο, βλ. Chatzidakis, Débuts, 195 κ.ε. (= Essai, 107 κ.ε.). *Icone di Puglia e Basilicata, dal Medioevo al Settecento,* A cura di P. Bell d'Elia, Milano 1988, Κατάλογος έκθεσης, 36 και 141 κ.ε., αριθ. 47 και 48.

προηγούμενη, όχι καλά γνωστή εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην Κωνσταντινούπολη.

Με τα δεδομένα αυτά, η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου μπορεί να τοποθετηθεί κοντά στα μέσα του 15ου αι., επιτρέποντας την αποδοχή, με επιφύλαξη, ως χρόνου κατασκευής της του έτους 1457, που διέσωσε το λήμμα της στον κατάλογο της Συλλογής Bay[55].

Στη χρονολογική αυτή θέση οδηγεί, ειδικότερα, η στενή σχέση της ζωγραφικής της με το κλασικό ρεύμα τέχνης που εκπροσωπείται σε εικόνες του Αγγέλου και κατόπιν του Ανδρέα Ρίτζου, κορυφαίων του 15ου αι.[56]. Ανεξάρτητα από τις προσωπικές διαφορές ύφους, η χυμώδης μικρογραφική τέχνη της με το ευανάγνωστο, σταθερό και ευαίσθητο σχέδιο και πλάσιμο και η ενάργεια του ψυχικού κόσμου των μορφών ευνοούν τη σύγκριση με έργα του Αγγέλου μάλλον παρά με του Ανδρέα Ρίτζου. Ενδιαφέρουσες αναλογίες, εξάλλου, που καταδεικνύουν την πηγαία συνάφεια της εικόνας με παλαιολόγεια έργα, διαπιστώνονται στην παράσταση της Οδηγήτριας, όπως σημειώθηκε (Πίν. 2β, 3β), καθώς και στη μικρή εικόνα του Χριστού στην Άκρα Ταπείνωση (Πίν. 2α, 3γ). Η δεύτερη αποδίδει πιστά στην εικονογραφία και στη ζωηρή διάπλαση των όγκων παλαιολόγειο τύπο[57] και όχι τον ιταλοκρητικό, που καθιέρωσε ο Νικόλαος Τζαφούρης στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα και ακολούθησαν οι ομότεχνοί του[58]. Διαπιστώνονται επίσης στην απόδοση των χαρακτηριστικών, στην ποικιλία και τη ζωντάνια των φυσιογνωμιών και στο πλάσιμο των προσώπων, γρήγορο, εύστοχο και ευσύνοπτο, όπως ανάλογα στα φορέματα (Πίν. 1-7)· με ήρεμη διαβάθμιση τόνων και μαλακές, εύκαμπτες γραμμές, με λίγο λαδί στον καστανό προπλασμό και απαλό ρόδινο στις παρειές, με λευκές κηλίδες και φευγαλέες πινελιές στα φωτισμένα μέρη, και έξαφνα με μια μοναδική κόκκινη πινελιά κάτω από τα μάτια που θερμαίνει και ζωντανεύει την όψη (Πίν. 3β-7). Το πλάσιμο δείχνει επιτηδειότητα και ελευθερία που θυμίζει αυτό, σε άλλη κλίμακα, της τοιχογραφίας. Πρόσωπα σαν της Παναγίας (Πίν. 3β) ή του μικρού καλόγερου που θρηνεί τον όσιο (Πίν. 5γ) φέρνουν, ως προς το πλάσιμο, κοντά στις ωραίες παλαιολόγειες τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος στην Κρήτη[59] και σε δύο εικόνες με τη Σταύρωση και την Κοίμηση, του α΄ μισού του 15ου αι., στη μονή του Θεολόγου της Πάτμου[60]. Και η διαγραφή των βράχων με τις ρέουσες, σκοτεινόχρωμες γραμμικές νευρώσεις και τις φωτεινές κηλίδες στα απότομα κλιμακωμένα επίπεδα της κορυφής τους (Πίν. 1) αντιστοιχεί στο βυζαντινό τύπο, σαν της Παναγίας στο Σκλαβεροχώρι[61] και εικόνων του Αγγέλου[62].

[55] Βλ. σ. 42 κ.ε.

[56] Για τον Άγγελο και την πιθανή ταύτισή του με τον Άγγελο Ακοτάντο, Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος, το έργο και η διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 290 κ.ε. Βλ. επίσης Ν. Χατζηδάκη, ό.π., (υποσημ. 34), 17 κ.ε. Η ίδια, Η τέχνη των κρητικών εικόνων στο 15ο αιώνα, *Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1988, 22. Για τον Ανδρέα Ρίτζο βλ. M. Cattapan, ό.π. (υποσημ. 47), *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 238 κ.ε. Chatzidakis, Débuts, 175 κ.ε. (= Essai, 98 κ.ε.). Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 59 κ.ε. (= *Icons of Patmos*, 58 κ.ε.).

[57] Βλ. ενδεικτικά Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, 23, εικ. 159 (βλ. και εικ. 58). Sv. Radojčić, *Kalenić*, Beograd 1964, εικ. 59. M. Chatzidakis, Griechenland, εις K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen, Sinai - Griechenland - Bulgarien - Jugoslawien*, Wien und München 1965, XXVIII, εικ. 48 και XXXII, εικ. 63. M. Chatzidakis e G. Babić, Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (1) (βλ. υποσημ. 9), εικ. σ. 196.

[58] M. Bianco Fiorin, Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita «Madonna», *ArtVen* XXXVII (1983), 166, εικ. 2 και 4. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Atene 1986, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 63 και 64.

[59] Βλ. στον παρόντα τόμο Μ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, Πίν. ΚΣΤ΄ και 186α.

[60] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 6 και 7, πίν. 8 και 9 (= *Icons of Patmos*, αριθ. 6 και 7, πίν. 8 και 9).

[61] Μ. Μπορμπουδάκης, ό.π., Πίν. ΚΔ΄, 189, 194, 200α, 201α.

[62] Πρόχ. Ν. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 34), αριθ. 2, 6 και 8.

Από το άλλο μέρος, το άπλωμα του ανήσυχου τοπίου της σκηνής και το πλατύ άνοιγμα του «ορίζοντα» στο βάθος του, ανάμεσα στα δύο βουνά, υπονοεί κάποια ίσως δυτικότροπη αίσθηση προοπτικής του χώρου. Στα ελάχιστα στοιχεία που μπορεί να υποδηλώνουν επίσης ιταλίζουσα διάθεση είναι το πλατύ χρυσό σιρίτι στις παρυφές των φορεμάτων γύρω στο πρόσωπο και στο λαιμό της Παναγίας (Πίν. 2β, 3β), που δεν κοσμείται, όπως συνήθως στα βυζαντινά, με λεπτές παράλληλες γραμμές. Είναι, κυρίως, η τολμηρή απόδοση της μορφής του στυλίτη όπως στρέφει το κεφάλι προς τον ουρανό (Πίν. 7α), που δεν απαντάται σε άλλες παραστάσεις του θέματος, παρόμοια με του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου σε μικρογραφία του γνωστού χειρογράφου Olschki στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης, που γράφτηκε στην Κρήτη το 1415[63].

Η παρόμοια απόδοση του τοπίου των βράχων, σε διαφορετική σύνθεση, με τα ανοιχτά πλατώματα και τις απότομες κορυφές σε μια εικόνα της Γέννησης στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας[64]· τα φώτα που λαμπυρίζουν διακριτικά στα φορέματα, η χρωματική αρμονία, φυσιογνωμικοί τύποι, όπως της Παναγίας, του μικρού Χριστού και γεροντικών μορφών, που βρίσκουν το όμοιό τους στην εικόνα της Βενετίας, και η ευγένεια καθόλου του ήπιου και ευαίσθητου χαρακτήρα τους προσδιορίζουν ορισμένη σχέση των δύο εικόνων, που δεν θα πρέπει να απέχουν πολύ χρονικά μεταξύ τους και δεν αποκλείεται να ανήκουν στο ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο.

Summary

THE DORMITION OF HOSIOS EPHRAIM THE SYRIAN IN AN EARLY ICON IN THE BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS

MYRTALI ACHEIMASTOU-POTAMIANOU

In 1983 the Greek State, at the request of the Byzantine Museum, repatriated a fine fifteenth-century Cretan icon, having made the highest bid at an auction by Sotheby's of London (T. 2511; 69 × 51.5 × 2.2 cm). The icon was exhibited by the Museum in 1984 as the "Dormition of Hosios Isidoros (?)". This designation, expressed with reservations, was taken from the later inscription, Ὁ ἅγιος Ἰσίδωρος. Recently the illegible traces of the original inscription were deciphered and it was found to be the Dormition of Ephraim the Syrian.

The icon in the Byzantine Museum can readily be identified as the icon of the Dormition of "St. Isidore" belonging to the Bay Collection in Cairo, which was auctioned before 1936. The entry in the catalogue of the Cairo auction puts its identification beyond doubt and also provides one important piece of information that has not survived today: the date of the icon in the year 1457.

The icon in the Byzantine Museum (Pls. A′ and 1-7), one of the earliest and finest examples of this subject produced in the fifteenth-century Cretan ateliers, is one of a series of some forty known

[63] Δ. Πάλλας, Οι βενετοκρητικές μικρογραφίες Olschki 35398 του έτους 1415, *Πεπραγμένα του Β΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Α΄, εν Αθήναις 1968, 362 κ.ε., πίν. ΡΚΒ΄. Chatzidakis, Débuts, 197, πίν. ΚΖ΄ (= Essai, 109, εικ. 87).

[64] Βλ. υποσημ. 33.

works of the Byzantine and post-Byzantine periods that depict the Dormition of Ephraim and, less often, of Sts. Paul, Arsenios (?), Euthymios, Sabbas, Onouphrios, Athanasios, Meletios and Loukas Steiriotes. In the provincial frescoes in the cave church of Ayios Ioannis near Koudoumas on Crete, dating to the year 1360, the Dormition of Ephraim for the first time depicts the rich narrative type of scene in group form. It is basically of the same type as a probable Constantinopolitan icon of the fourteenth-fifteenth century that was described in the famous Ekphrasis of Markos Eugenikos, whose eloquent poetical hyperboles reflected the ideas of a cultured society with a Hellenizing education. Elements of both crystallized in the fifteenth-century Cretan icons, such as ours in the Byzantine Museum, into an iconographic type that was to predominate in the variations and repetitions of the subject until the eighteenth century. Perhaps the most important variation was borrowed in the Dormition of Hosios Sabbas, in a Cretan icon from Leukas dating to the end of the fifteenth century, and the same variation, with certain simplifications and a change in the figure of the dead person, was adopted in the Dormition of Hosios Onouphrios in an important Cretan icon in the Byzantine Museum dating to the years around 1500.

An unprecedented feature of the representation in the Byzantine Museum is the addition of the icon of the Hodegetria to the funeral scene, which is unique. Its presence lends a special brilliance to the Dormition of Ephraim, and widens and extends the ideological orientations of the representation. Its significant size and dominating position in the centre, which required certain modifications to the composition, and above all the fact that it constitutes an isolated element in this context, not encountered in earlier works nor reflected in later ones, suggest that the Dormition of Ephraim was intended for a monastery of the Hodegetria in Crete or elsewhere, and that the icon of the Virgin depicted was probably the one worshipped in the monastery, and it was thought desirable to incorporate it into the scene.

The Byzantine Museum icon is closely connected with the Dormition of Ephraim in two contemporary icons, one in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople, perhaps from the first half of the fifteenth century, and the other in the Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem, a work by the well-known Cretan painter Andreas Pavias, which dates to the last quarter of the century.

A comparison with the icon by Pavias, which is characterized by a peculiar anticlassical style, excludes its attribution to the atelier of that important painter. The faultless technique of the Byzantine Museum icon, the deftness of the composition and the purity and vigour of its art indicate a painter with a different temperament from that of Andreas Pavias, one whose stylistic tendencies point to the generation that preceded Pavias. The adherence to the principles of Palaeologan painting is manifest in the icon of the Hodegetria and in the small icon of Christ the Akra Tapeinosis with its Byzantine iconographic type, and in the modelling and expressive directness of the figures; at the same time, the genuineness of the classical style, unadulterated by the trends that made their appearance in the later years of the fifteenth century, suggest a date for the icon somewhere in the middle of that century, and an acceptance with reservations of the year 1457 for its creation, which was the date preserved in the entry of the icon in the catalogue of the Bay Collection. This dating is indicated particularly by the close relationship of the painting with the classical stream of art represented in the icons of Angelos and later of Andreas Ritzos, leading painters of the fifteenth century. Moreover, in spite of the differences of personal style, the juicy miniaturist technique of the icon, with its easily read, firm and sensitive line and modelling and the limpidity of the spiritual world of the figures relate it rather to the works of Angelos than those of Andreas Ritzos, while interesting comparisons in the modelling may also be noted with earlier Cretan works. Elements indicative of any Italianizing leaning are very few. Furthermore, the characteristics of style and an affinity in the treatment of the figures with an icon of the Nativity in the Greek Institute of Venice show that the two icons should not be far apart in date, and it is not impossible that they both came from the same atelier.

LE MAPHORION DE LA VIERGE ET LE PSAUME 44(45) SUR LES IMAGES DU XIVe SIÈCLE

GORDANA BABIĆ

Les textes et les rites liturgiques jouaient un rôle considérable dans l'enrichissement de la peinture byzantine à l'époque des Paléologues et ce fait est bien connu. En le confirmant par quelques exemples intéressants, nous avons l'intention ici d'attirer l'attention des chercheurs sur un des reflets méconnus du psaume 44(45) dans la peinture de cette époque tardive. Sur certaines fresques et icônes de la deuxième moitié du XIVe siècle le maphorion de la Vierge apparaît plus somptueusement décoré que sur les images peintes antérieurement. A partir des années soixante on dessine non seulement les trois étoiles et les franges dorées, mais aussi une inscription poétique citant le psaume 44(45), les versets 13-14: ἐν κροσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη πεποικιλμένη. Cette citation est identique sur plusieurs images, quoiqu'on la trouve parfois abrégée. Elle orne le pan du maphorion qui couvre une épaule de la Vierge quel que soit le type iconographique représenté et selon nos connaissances actuelles elle apparaît aussi bien sur les images de la Vierge à l'Enfant, que sur celles de la Vierge figurée seule, peintes à Thessalonique et dans les Balkans. En fait, ce détail vestimentaire n'aurait pas mérité notre attention très particulière s'il s'était aussitôt largement repandu dans la peinture byzantine. Cependant, cela ne semble pas avoir été le cas. Du fait que les maphoria à inscription psalmique ne sont pas très nombreux dans la peinture de l'époque et que ceux qui nous sont connus datent de la deuxième moitié du XIVe siècle, il nous semble intéressant d'en chercher l'origine et la cause. Les images trouvées à Thessalonique, à Zrze (près de Prilep), à Andreaš (près de Skoplje), à Prilep, à Ioannina, à Corfou, indiquent une région balkanique bien définie où cette nouveauté a eu du succès dans les milieux des peintres et des amateurs d'art. Le rôle de Thessalonique apparaît, par conséquent, comme très important dans cette diffusion.

L'icône de la Vierge à l'Enfant conservée dans le monastère de Vlatadon à Thessalonique, du type de l'Odigitrie (Pl. 9) a été récemment nettoyée et datée d'environ 1360-1380[1]. C'est une œuvre d'art qui attire l'attention des connaisseurs surtout par sa qualité stylistique. En plus, le bord du maphorion couvrant l'épaule droit de la Vierge y est richement orné par deux bandes dorées entre lesquelles apparaissent les paroles du verset 13-14, du psaume 44(45): ΕΝ ΚΡΟϹΩΤΟΙϹ ΧΡΙϹΟΙϹ... (*sic* !). Cette allusion à des franges bordant un vêtement (κροσσοί = franges; κροσσωτός = garni de franges) contenue dans ces versets du psaume 44(45) a dû apparaître parfaitement appropriée au maphorion de la Vierge, lorsque les peintres doctes ont cherché à enrichir les louanges adressées à la Mère de Dieu. De même, cette comparaison iconographique avec le psaume 44(45) indique indirectement son importance accrue dans la littérature mariale. Donc, vu les qualités stylistiques de l'icône de Vlatadon et son décor psalmique, on se rend compte de l'érudition du peintre doué, auteur de cette image. Les formes du corps bien définies par la draperie, le dessin correct des jambes du Christ représentées en

[1] *Byzantine and Post-Byzantine Art* (Catalogue de l'exposition), Athens 1986, ed. Ministry of Culture, Byzantine and Christian Museum, n° 84 (avec la bibliographie). L'inscription ornant le maphorion de la Vierge n'est pas mentionnée.

raccourci, le modelé nuancé des visages accentué par des faisceaux de traits fins et blancs rendant les reflets de la lumière sur les pommettes, le front, le menton, le cou, dévoilent le procédé d'un peintre instruit qui suivait, dans la mesure de son talent, le style d'avant-garde de la peinture constantinopolitaine des années soixante du XIVe siècle, marquées par plusieurs chefs-d'œuvre, tels que, par exemple, l'icône du Christ Pantocrator de Leningrad (1363)[2], les deux icônes du Pantocrator, dont une est conservée à Mytilène (Lesbos)[3] et l'autre dans le monastère athonite du Pantocrator[4], l'icône de l'archange Michel ὁ μέγας ταξιάρχης du Musée Byzantin d'Athènes[5], et quelques autres. Il est évident, alors, que l'inscription psalmique apparaissant sur l'icône de Vlatadon ne se présente pas comme un caprice irréfléchi. Au contraire, elle reflète une allusion recherchée, imposée par un peintre fameux ou par un atelier renommé.

Il est intéressant, également, de souligner que le même détail poétique et décoratif apparaît presque en même temps sur les images de la Vierge peintes dans les églises de Zrze (près de Prilep), de Prilep, d'Andreaš (près de Skoplje) et sur les icônes de Ioannina ou de Corfou, ce qui indique l'existence d'une source d'inspiration commune, trouvée à Thessalonique, sinon à Constantinople, ce qui nous semble moins probable.

Les fresques du catholicon monastique dédié à l'apôtre saint André, communément appelé Andreaš, ont l'avantage d'être précisément datées, 1388/89, par une inscription originale peinte au-dessus de la porte d'entrée du naos. Fondée par Andreja, frère cadet du roi serbe, Marko (1371-1395), et décorée de fresques par le fameux métropolite et peintre Jovan, qui y a travaillé avec son collaborateur, le moine Grigorije[6], l'église d'Andreaš est une œuvre d'art de grande qualité. Les fresques d'Andreaš se distinguent par leur iconographie et leur style savants, par le caractère monumental des personnages volumineux représentés dans des attitudes classiques bien étudiées, et surtout par une gamme claire de couleurs baignant les compositions et les personnages d'une lumière transcendantale. La Vierge en pied (M̃P Θ̃V H ΠΑΡΑΚΛΗCΑ) y est représentée dans la zone inférieure de la conque nord (le plan étant un triconque), en prière sous un segment du ciel où apparaît la Main Divine qui bénit (Pl. 10). Le maphorion traditionnel, à trois étoiles et à bordure garnie de franges dorées, y est enrichi par la même citation du psaume 44(45), 13-14: ΕΝ ΚΡΟCΩΤΗC ΧΡΗ(σοῖς ?) ΠΕΡ(ιβεβλημένη...). Malgré les erreurs typiques (κροσωτῆς au lieu de κροσσωτοῖς) cette inscription poétique témoigne du désir de Jovan, métropolite et zoographe, de se montrer bien informé des nouveautés iconographiques et stylistiques imposées par les peintres byzantins travaillant dans les grands centres de la culture byzantine, en l'occurence à Thessalonique, qu'il connaissait sans doute, et peut-être à Constantinople. On suppose souvent que Jovan a pu connaître l'art de Constantinople[7]. Originaire de Zrze (non loin de Prilep), où son grand-père avait fondé un monastère dédié à la Transfiguration, à

[2] *Iskusstvo Vizantii v sobranijah SSSR, Katalog vystavki*, 3, Moskva 1977, n° 947 (avec la bibliographie).

[3] *Byzantine Art - A European Art*, 9th Exhibition of the Council of Europe, Athens 1964, n° 200.

[4] *Ibid.*, n° 201; M. Chatzidakis, in K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojčić, *Icons from South Eastern Europe and Sinaï*, London 1968, pl. 64, p. XXXI.

[5] *Byzantine Art - A European Art*, n° 225; M. Chatzidakis, *op.cit.*, pl. 64 et 65, p. XXXI et XXXII.

[6] S. Mihajlov, Za arhitekturata i živopista na manastirskata cărkva «Sv. Andrej» na r. Treska, *Arheologija* 1 (1968), 7-19; V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 86-87 (avec la bibliographie); P. Miljković-Pepek, O slikarima mitropolitu Jovanu i jeromonahu Makariju, *Moravska škola i njeno doba*, Beograd 1972, 239-248 (avec un résumé en français, 247-248); V. J. Djurić, Radionica mitropolita Jovana zografa, *Zograf* 3 (1969), (cité ensuite: Radionica), 18-33. L'inscription ornant le maphorion de la Vierge à Andreaš n'est pas mentionnée dans la bibliographie citée.

[7] Djurić, Radionica, 21; P. Miljković-Pepek, *op.cit.*, 242.

l'époque de Dušan, roi et tsar de Serbie (1331-1355), Jovan a pu contempler les œuvres des peintres qui ont décoré le catholicon de Zrze en 1368/69[8], de même que les fresques des petites églises bâties ou creusées dans le roc aux alentours du monastère[9]. Plusieurs fragments de fresques y témoignent d'une activité artistique considérable organisée à partir du milieu du XIVe siècle. La pensée théologique très complexe est surtout reflétée par les fresques du narthex de l'ancien catholicon de Zrze, dédié à la Transfiguration (1368/69)[10]. Vu l'atmosphère locale, ouverte aux innovations, il n'est pas étonnant de trouver l'inscription du psaume 44(45), 13-14 sur le maphorion de la Vierge peinte en fresque dans une niche de la façade nord de Saint-Nicolas de Zrze[11]. On y lit le verset en vogue: EN ΚΡΟCΩΤΗC ΧΡΗ(σοῖς ?)... (Pl. 11). Sur cette inscription on observe des erreurs identiques à celles remarquées à Andreaš, fréquentes d'ailleurs chez les Slaves écrivant en langue grecque: (κροσωτῆς χρη(σοῖς?) au lieu de: κροσσωτοῖς χρυσοῖς). L'église de Saint-Nicolas est une petite église à nef unique, à abside saillante, bâtie au XIVe siècle. D'après son style, la fresque décorant la niche du mur nord peut être datée vers le dernier quart du XIVe siècle. On y voit une Vierge à l'Enfant du type de l'Odigitrie avec les deux archanges, Michel (ὁ ἀρχ ΜΗΧѦΙΛЬ) et Gabriel (ὁ ἀρχ ΓѦΒΡΙΛ(Ь)) s'approchant en volant les mains couvertes en signe d'adoration. Les archanges sont habillés comme tous les anges d'un chiton et d'un himation, et leur taille est beaucoup plus petite que celles de la Vierge (ΜΡ ΘV Η ΩΔΙΓΗΤΡΪΑ) et du Christ (ΙC XC), ce qui renforce le caractère transcendantal de cette image. Le visage de la Vierge très allongé, le nez droit et mince et les doigts longs finement dessinés témoignent de la recherche d'un type physique glorifiant la beauté spirituelle de la Mère de Dieu. Son regard serein avec des yeux dont les lignes des paupières et des sourcils tombent vers les coins extérieurs dévoile pourtant l'ombre d'une tristesse bien dominée. Le modelé très fin rend plusieurs nuances entre les tons verts et les ocres des joues où la lumière se reflète par des faisceaux de traits blancs. Ce procédé typique des années soixante du XIVe siècle révèle que le peintre de Zrze connaissait bien le courant stylistique d'avant-garde byzantine. Lorsqu'on essaie d'identifier ce peintre de la fresco-icône de Saint-Nicolas, on pense à Dragoslav (?) de Zrze[12], dont le nom est controversé (Démétrios, selon d'autres lectures)[13]. D'ailleurs, la qualité de cette peinture et l'inscription psalmique nous autorisent à penser également à Jovan, futur métropolite et auteur des fresques d'Andreaš, mort avant 1402[14]. Toutes ces attributions souffrent, cependant, d'incertitudes dues à l'état actuel de nos connaissances. L'aspect physique du Christ bénissant sur cette fresco-icône de Zrze fournit également quelques observations intéressantes, du fait que son visage se distingue considérablement des modèles «réalistes» largement repandus au cours de la première moitié du XIVe siècle. Le front très haut et dégarni, aux

[8] Z. Rasolkoska-Nikolovska, Istorijatot na manastirot Zrze niz natpisite i zapisite od XIV do XIX vek, *Zbornik na Arheološkiot muzej*, IV-V (1966), 76-88; ead., Manastirot Zrze so crkvite Preobraženie i Sveti Nikola, *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, IV (cité ensuite: Manastirot Zrze), Skopje 1981, 407-459; B. Babić, Kon istorijata na manastirot Zrze, *Stremež* 3 (1966), 61-67; Djurić, Radionica, 18-21; Z. Ivković, Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze, *Zograf* 11 (1980), 68-82 (avec un résumé en français, 82).

[9] Z. Ivković, *op.cit.*, 79-80; Rasolkoska-Nikolovska, Manastirot Zrze, 411-415.

[10] Z. Ivković, *op.cit.*, 68-79.

[11] Z. Rasolkoska-Nikolovska, Novootkrienata freska na Bogorodica Odigitria vo crkvata Sv. Nikola vo Zrze, *Likovna umetnost* 7 (1980) (cité ensuite: Novootkrienata freska), 47-56, fig. 1 et 2 (avec un résumé en français, 55-56). Une description plus détaillée de la même fresque, l'inscription psalmique y comprise, est publiée par Rasolkoska-Nikolovska, Manastirot Zrze, 416, cependant le verset n'a pas été identifié ou commenté.

[12] Rasolkoska-Nikolovska, Novootkrienata freska, 51; ead., Manastirot Zrze, 410-415.

[13] Djurić, Radionica, 22; Z. Ivković, *op.cit.*, 80, fig. 15.

[14] Rasolkoska-Nikolovska, Manastirot Zrze, 439, inscription n° 5.

rides qui convergent symétriquement vers la racine du nez et le crâne plus volumineux que le visage, de même que les petites boucles arrangées de manière régulière autour du front donnent à cet Enfant divin de Zrze un aspect transcendantal plus accentué. Les attitudes rigides de la Mère et de l'Enfant, qui ne communiquent pas, soulignent une vision idéalisée et solennelle des personnages saints. Malgré le fait que les corps de la Vierge et du Christ sont légèrement tournés l'un vers l'autre, leurs regards sont orientés vers les fidèles ou plus exactement vers l'infini. La fresco-icône de Zrze témoigne, alors, d'une vague stylistique nouvelle s'imposant dans les meilleurs ateliers à l'intérieur des Balkans vers les années 1360-1370.

En effet, l'allure majestueuse et sévère de l'Odigitrie de Zrze n'était pas exceptionnelle au cours de la deuxième moitié du XIVe siècle. D'ailleurs, il semble que ce type iconographique d'une allure sévère était très apprécié par les meilleurs peintres byzantins de l'époque. Il suffit de mentionner l'icône de la Vierge Odigitrie (avec les Grandes Fêtes représentées sur le cadre) du Musée Byzantin d'Athènes, datant aussi de la deuxième moitié du XIVe siècle[15]. Ce type de l'Odigitrie sévère est reproduit également, quoiqu'avec moins de succès, par une icône trouvée à Ohrid, attribuée à Makarije de Zrze, hiéromoine, frère de Jovan métropolite. Cette œuvre est datée des premières décades du XVe siècle[16]. Sur le maphorion de la Vierge, on y trouve de nouveau la même citation du psaume 44(45), 13-14, ornant la bordure dorée, cependant, celle-ci est inscrite en vieux serbe: Bb PECNAXb ЗЛАТѢХb ПРѢ(ИСПb ЩPENA) (Pl. 12a)[17]. Tous ces exemples mentionnés révèlent que le maphorion à inscription psalmique était un détail iconographique très apprécié par les peintres de Zrze.

La fameuse icône de la Vierge Pélagonitissa (M̃P Θ̃V H ΠΕΛΑΓΟΝΙΤΙCΑ (*sic* !), peinte par le même Makarije de Zrze est datée de l'année 1421/22 par une inscription bien lisible (Pl. 12b)[18]. Cette icône était destinée à orner l'iconostase du catholicon de Zrze dont les icônes originales (1368/69) n'existaient plus. Actuellement exposée au Musée de la Macédoine de Skoplje, la Pélagonitissa de Zrze attire de nouveau notre attention. Sur le maphorion couvrant l'épaule gauche de la Vierge, qui tient l'Enfant sur le bras droit, on lit la même citation poétique inscrite entre les deux galons dorés tissés au bord du maphorion à franges: EN ΚΡΩCΩΤΗC ΧΡΙCΗC ΠΕΡΙΒΕΒΛ(ημένη...). L'inscription psalmique facilement reconnaissable (Ps. 44(45), 13-14) comporte ici les erreurs typiques des Slaves écrivant en langue grecque. Grâce à l'inscription dédicatoire, rédigée en serbe et remplissant le

[15] M. Chatzidakis, *Musée Byzantin d'Athènes, Icônes*, n° 5, Athènes, s.d., 22.

[16] P. Miljković-Pepek, *op.cit.*, 246-247, fig. 14, la date proposée est: après 1422. Cf. aussi K. Balabanov, *Ikoni iz Makedonija*, Beograd 1969, n° 52 (bonne photo en blanc et noir).

[17] Vers la fin du XIVe siècle, dans le Psautier serbe de Munich, on a rédigé le même verset sur le fol. 59r, cf. *Der serbische Psalter. Facsimile-Ausgabe des Cod. Slav 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1983. Sur les images tardives on trouve en Serbie également le mot PREUKRAŠENA parfois remplaçant le mot PREİSPEŠTRENA (πεποικιλμένη), par exemple à Krepičevac (d'après la documentation inédite de B. Knežević). Sur l'icône de la Vierge conservée dans l'église de Sainte-Marie à Budva, on lit seulement le début de la même citation: RESNİ ZLATİMİ, cf. I. Božić, Kotorsko-mletački sporovi oko crkvenih dragocenosti, *ZLU* 8 (1972), 381-382, fig. 1, ou l'icône est datée de l'année 1405; M. Tatić-Djurić, accepte la même date, cf. L'icône de Kyriotissa, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, II. Art et archéologie. Communications*, B, II, Athènes 1981, 783, fig. 30. Dans son livre: *Umetničko blago Crne Gore*, Beograd Titograd 1980, fig. 130, P. Mijović dit que l'icône a été repeinte au XVIe siècle.

[18] V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, n° 37, pl. LII, où l'inscription psalmique est bien visible; dans la description elle n'est pas mentionnée. Cette icône a été publiée maintes fois, cependant, la citation du psaume n'a pas été remarquée. Une bonne reproduction peut être trouvée également in: S. Radojčić, *Icons of Serbia and Macedonia*, Belgrade 1963, 67. Z. Rasolkoska-Nikolovska, transcrit cette citation sans commentaire, cf. Manastirot Zrze, 419.

haut et le bas du cadre de l'icône on apprend que le zographe, kyr Makarije, hiéromoine, a fait cette icône suite à une commande du nouveau ktitor du monastère de la Transfiguration à Zrze, Konstantin Djurdjić[19]. Et comme c'était le cas à l'époque des rois et tsars serbes, les peintres, quelle que fût leur origine ethnique, employaient simultanément le grec et le serbe. Ils se servaient plus souvent du grec lorsqu'ils inscrivaient les textes liturgiques dans les églises fondées sur l'ancien territoire de l'archevêché d'Ohrid; cependant, s'ils laissaient des renseignements personnels et leur nom, ils s'exprimaient alors en langue maternelle quelle que fût la juridiction ecclésiastique[20]. Les données offertes par les fresques d'Andreaš et par l'icône de la Vierge Pélagonitissa confirment cette observation valable pour la plupart des œuvres connues du XIVe siècle.

Une autre icône peinte en fresque, conservée dans la niche située au-dessus de l'entrée de l'église dédiée à la Vierge-Toute-Pure de Prilep est aussi attribuée à Makarije, hiéromoine et zoographe[21]. Sur cette fresco-icône la Vierge est représentée en buste (ΜΡ ΘΥ Ἡ 'ΟΔΗΓΙΤΡΗΑ) avec l'Enfant (ΙC XC) sur le bras gauche. Au bord de son maphorion on pouvait lire à l'époque: ΕΝ ΚΡΩCΩΤΙC... L'image est datée grâce à l'inscription dédicatoire des années 1420/21[22]. Il nous semble, donc, que l'inscription psalmique (Ps. 44(45), 13-14) peut être considérée comme un signe qui a marqué les œuvres des frères de Zrze, peintres instruits, dont l'aîné, Jovan, a travaillé au cours des dernières décades du XIVe et le cadet, Makarije, pendant les premières décades du XVe siècle.

Une image intéressante dans cet ordre d'idée, nous est également offerte par le volet gauche du reliquaire de Cuenca (Espagne), exécuté sur la commande du despote Toma Preljubović et de son épouse Maria Paléologina, fille du tsar Siméon Paléologue, souverain de Thessalie[23]. Toma Preljubović a été le dernier seigneur serbe à Ioannina, y exerçant le pouvoir politique entre 1363 et 1384[24]. La Vierge Odigitrie en pied et le Christ Pantocrator, également en pied, entourés de bustes des saints (quatorze bustes sur chaque volet) ornent ce reliquaire à deux volets richement revêtu de plaquettes en argent doré, de perles et de pierres précieuses incrustées. Ce reliquaire est souvent étudié à cause des portraits des donateurs qui y sont représentés en proskynèse, Maria devant la Vierge (Μαρία βασίλισσα 'Αγγελίνα Δούκενα ἡ Παλαιολογίνα) et Toma devant le Christ (Θωμᾶς δεσπότης Κομνηνός Παλαιολόγος)[25]. Il semble que Toma Preljubović y mettait en valeur son rang de despote

[19] V. J. Djurić, *op.cit.*, n° 37, p. 97-98 (où l'inscription historique est publiée in extenso).

[20] V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, n. 62, p. 209 explique l'exemple de Peć (le peintre Jean a signé son œuvre en grec dans l'église de Saint-Démétrios).

[21] G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, 48-51, le dessin en est reproduit sur la fig. 26, où l'inscription psalmique fait défaut. Selon mes notes prises dans cette église, à Prilep, en 1964, le début de la citation était visible, de même que les légendes accompagnant les personnages. Actuellement, la fresco-icône est grossièrement repeinte, donc, perdue pour toute analyse.

[22] G. Subotić, *op.cit.*, 49.

[23] G. Ostrogorsky - P. Schweinfurth, Das Reliquiar der Despoten von Epirus, *SemKond* 4 (1931), 165-172, pl. V, VI; S. Cirac-Estopañan, Das Erbe der Basilissa Maria und der Despoten Thomas und Esau von Joannina, *Forschungen zu den byzantinisch-spanischen Beziehungen*, München 1939, 280-338.

[24] B. Ferjančić, *Despoti u Vizantiji i južnoslovenskim zemljama*, Beograd 1960, 15, 80-81 (l'auteur propose 1382-84 comme datation du reliquaire de Cuenca, ce qui doit être revisé actuellement).

[25] *Byzantine Art - A European Art*, n° 212, p. 259-260; S. Radojčić, *Srpske ikone od XII veka do 1459 godine*, Beograd 1960, 16-17, fig. 8; id., Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jh. 1459, *JÖBG* 5 (1956), 80, fig. 21; en dernier lieu: P. Mijović, O ikonama s portretima Tome Preljubovića i Marije Paleologove, *ZLU* 2 (1966) 185-194, fig. 1 et 2; 'Α. Ξυγγόπουλος, Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καί τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς, *ΔΧΑΕ*, Δ', Ε' (1966-69), 53-70; V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moskva 1986^2, 168 (où la date proposée pour l'exécution de reliquaire repose sur les renseignements antérieurs à la publication des *Actes de Lavra*, III, Paris 1979).

après l'avoir obtenu quelque temps avant 1375, ce qui daterait les images de Cuenca d'entre 1375 et 1384[26]. Sur le maphorion de la Vierge, richement décoré de galons et de franges dorées, on lit notre citation, toujours la même: EN ΚΡΩCΟΤ(οῖς ?) XPYCOIC Π(εριβεβλημένη...) (Pl. 13)[27]. Le peintre de talent qui a exécuté cette image n'était donc pas très fort en langue grecque écrite. Cependant, il a tenu à se montrer familiarisé avec la nouvelle vague dans l'art appréciant l'importance du psaume 44(45).

Encore une icône de la Vierge Odigitrie, provenant d'Ioannina, semble-t-il, témoigne de la présence de l'inscription psalmique sur le maphorion de la Mère de Dieu. Cette icône, datée du dernier quart du XIVe siècle, se trouve actuellement à Corfou[28]. On lit sur la bordure du maphorion couvrant l'épaule droite de la Vierge le fragment de la citation courante: Ε(ν) ΚΡΟCΩ(τοῖς ?...) ce qui révèle qu'il s'agit là-aussi de la même allusion iconographique au psaume 44(45), 13-14 (Pl. 14). Les peintres instruits des ateliers urbains de Prilep (Zrze) et d'Ioannina reproduisaient constamment cette particularité ornementale à signification poétique et honorifique sur les images de la Vierge. L'icône de Corfou (Παναγία ἡ Δημοσιάνα) fait aussi preuve d'autres traits typiques de l'époque venant confirmer la date proposée[29]. A part le procédé stylistique c'est surtout le type physique du Christ Enfant, sérieux et pensif, à front très haut et entouré de petites boucles rigides, qui indique la prédilection du peintre pour le nouveau modèle, en vogue depuis le dernier quart du XIVe siècle. Indépendamment les uns des autres, les peintres de Prilep (Zrze, Andreaš) et ceux d'Ioannina suivaient ainsi certains modèles iconographiques et stylistiques soit lancés, soit du moins propagés par Thessalonique. L'importance des ateliers urbains se fait sentir à travers tous ces exemples mentionnés et ce phénomène mériterait des recherches ultérieures. A l'heure actuelle on ne connaît pas suffisamment les rapports artistiques entre les villes balkaniques et Constantinople au cours de la deuxième moitié du XIVe siècle. Faute de documents il est donc difficile de situer avec certitude l'invention du maphorion à citation psalmique, soit à Thessalonique, soit à Constantinople. Il est évident, pourtant, qu'à partir des années soixante du XIVe siècle cette citation psalmique attire l'attention des peintres et des commanditaires instruits aussi bien à Thessalonique, qu'à Prilep et à Ioannina. Le rayonnement de ce motif décoratif et symbolique indique les voies de transmission d'idées et de formes nouvelles allant de Thessalonique, semble-t-il, vers l'intérieur des Balkans. Au cours de la deuxième moitié du XIVe siècle Thessalonique était, toujours, un grand centre spirituel et une vive source de modèles iconographiques et stylistiques facilement accessibles à des peintres travaillant en Macédoine et en Epire, du moins avant 1371, lorsqu'il s'agit du sud de l'Etat serbe[30].

L'apparition de la citation psalmique sur les images de la Vierge a eu des conséquences durables dans l'art des Balkans. On trouve souvent ce motif sur les icônes byzantines et serbes datées des XVe, XVIe et XVIIe siècles[31]. Ces icônes tardives témoignent de la répétition fréquente de cette inscription

[26] *Archives de l'Athos, X. Actes de Lavra, III, de 1329 à 1500.* Edition diplomatique par P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachrysanthou, Texte, Paris 1979, 100-103: en 1375 Toma est déjà despote et Maria est vasilissa selon le document de la donation qu'ils ont faite à Lavra.

[27] S. Radojčić, *op.cit.*, pl. 50.

[28] Π. Βοκοτόπουλος, 'Η Κέρκυρα σ' ἕνα ὁδοιπορικό τοῦ 1470 καί ἡ Παναγία ἡ Δημοσιάνα, *Δελτίον τῆς 'Ιονίου 'Ακαδημίας*, Β' (1986), 351-355, fig. 3; id., *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Athènes 1990, n° 3, p. 4-6, fig. 4.

[29] Π. Βοκοτόπουλος, 'Η Κέρκυρα..., *op.cit.*, 355.

[30] Après la bataille de Maritza (1371) et la conquête du sud de l'Etat serbe par les Turcs les communications entre les villes de la Macédoine et Thessalonique étaient sans doute plus difficiles, tandis qu'Epire se trouvait très à l'écart.

[31] Le peintre Nikolaos Lamboudios de Sparta (XVe) a inscrit la citation du psaume 44(45), 13-14 sur le maphorion de la Vierge à l'Enfant avec deux anges; la Vierge y est nommée Eleousa, tandis que le type iconographique la classe parmi les

psalmique sur la bordure du maphorion marial. Les grands peintres du XVIe siècle, tels que Théophane Bathas (1554-1599), chez les Grecs[32], ou Longin (fin XVIe) chez les Serbes[33], insistaient sur l'incorporation de la même citation dans l'iconographie mariale. Théophane Bathas a même développé le choix des citations. Sur une icône de la Vierge à l'Enfant du type de l'Odigitrie avec deux anges, peinte par Bathas et conservée dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges à Barletta (Italie), actuellement exposée au Musée de la ville, on voit sur le bord du maphorion la citation du psaume 44(45), 13-14, et sur les rouleaux dépliés, portés par les anges, deux autres citations du même psaume 44(45), reproduisant respectivement le verset 11 et les versets 12-13[34].

Pour les peintres byzantins du XIVe siècle et des siècles postérieurs le psaume 44(45) offrait, donc, d'excellentes allusions glorifiant la Mère de Dieu et ils s'en servaient souvent. La citation des versets 13-14 n'est donc qu'une preuve indirecte de l'importance que ce psaume a dû avoir pour les théologiens et les artistes, du moins à partir du XIVe siècle lorsque la concordance entre le Nouveau et l'Ancien Testament était considérée comme un thème d'une grande portée et d'une richesse inépuisable.

La poésie liturgique récitée pendant la messe et au cours des autres offices du rite byzantin comportait des allusions souvent illustrées par la peinture. Les artistes doctes du XIVe siècle n'ont pas manqué de reconnaître le sens allégorique du psaume 44(45). Cependant, c'étaient d'abord les versets 9-10: «La reine est debout à votre droite...» qui ont été mis en valeur en louant le Christ roi et

Odigitries, cf. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, *op.cit.* (n. 1), n° 115, fig. 115 en couleur. Sur les épithètes poétiques et hymnographiques de la Vierge, G. Babić, Epiteti Bogorodice koju dete grli, *ZLU* 21 (1985), 261-275 (avec un résumé en français 274-275). Pour les icônes à inscription psalmique, voir aussi: la Déisis de Bačkovo, 1495, cf. K. Paskaleva, *Ikony Bolgarii*, Sofija 1981, 90-91; l'icône de la Vierge à l'Enfant avec deux anges, du Musée National de Minsk (Union Soviétique) pas encore étudiée, provient probablement du XIVe siècle étant repeinte au XVIe, a l'inscription psalmique inscrite en grec (...EN KPOCOTHC XPICOIC...), le type est Glykophilousa, tandis que le peuple l'appelle «Odigitria Ierusalimskaja», provient de Zditovo et actuellement est datée de la première moitié du XVIe siècle, cf. E. I. Veter, Pamjatniki živopisi, svjazannyje s razvitiem renessansa v Belorusii, *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologija. Ežegodnik*, 1981, Leningrand 1983, 208, ill. de gauche (sans numérotation); la croix en bois de l'iconostase de Bačkovo, XVIIe siècle, cf. K. Paskaleva, *op.cit.*, 176-177; l'icône de la Vierge Glykophilousa, de l'année 167(0 ?), cf. Ch. Baltoyanni, *Icons. Demetrios Ekonomopoulos Collection*, Athens 1986, 112, pl. 146; deux icônes de Skoplje, exposées au Musée de la Macédoine, datent du XVIe siècle (Odigitrie, provenant du monastère de Slepče, Demir Hisar, Saint-Jean-le-Précurseur) et du XVIe-XVIIe siècles (Odigitrie, provenant de Slepče, Demir Hisar, Saint-Jean-le-Précurseur) et font remarquer les inscriptions en grec, cf. K. Balabanov, *op.cit.* (n. 16), n^os 63 et 70; l'icône de la Vierge Tricheirousa, du Musée de la Macédoine, Skoplje, date de l'année 1627 et son inscription est en serbe RESNÌ ODEJANÌ, cf. K. Balabanov, *op.cit.*, n° 69; l'icône de la Vierge à l'Enfant (Odigitrie) provenant de l'église de l'Archange Michel du village Oreovac, actuellement au Musée de la Macédoine, Skoplje, a l'inscription psalmique en serbe RESNÌ ZLATÌ ODEAN(A), de même que l'icône peinte par le peintre Radul en 1677, conservée à Peć où l'on voit aussi la Vierge à l'Enfant et sur le maphorion : RESÌMÌ ZLATÌMÌ, cf. M. Ćorović-Ljubinković, Pećko-dečanska ikonopisna škola od XIV do XIX veka, Beograd 1955, n° XXII. La liste ne prétend point démontrer tous les exemples, elle fait comprendre seulement que cette inscription psalmique était importante pour les théologiens et pour les peintres pendant plusieurs siècles.

[32] C. Gelao, in *Icone di Puglia e Basilicata dal medioevo al settecento*, Milano 1988, n° 65, p. 153 où l'auteur identifie correctement toutes les inscriptions du psaume 44(45).

[33] Sur les grandes icônes de Piva (1573/74) et de Velika Hoča (1577), représentant la Vierge à l'Enfant, Longin a inscrit la citation psalmique RESNÌ ZLATÌMÌ, cf. D. Milošević, *Art in Mediaeval Serbia from the 12th to the 17th Century*, Belgrade 1980, fig. 45 et n° 45b (pour celle de Velika Hoča); l'icône de Piva est publiée par V. J. Djurić, *op.cit.* (n. 18), n° 72, pl. XCIII, cependant, l'inscription psalmique, inscrite en serbe, n'y est pas mentionnée.

[34] C. Gelao, *op.cit.*, n° 65, p. 153.

la Vierge reine par le grand nombre d'images illustrant la Déisis royale, dont certaines ont été conservées dans les Balkans et en Russie (Treskavac, près de Prilep, 1334-1343[35]; Zaum, au bord du lac d'Ohrid, 1361[36]; le monastère de Marko, près de Skoplje, 1376[37]; le Psautier serbe de Munich, fin XIVe[38]; Kovalevo près de Novgorod, 1380[39]; Saint-Athanase à Castoria, 1385[40]; etc.). Cependant, faute de documents liturgiques correctement datés il est aujourd'hui impossible de confirmer l'usage du psaume 44(45) dans la messe orthodoxe du XIVe siècle, malgré le fait que les documents datées du XVIe siècle, d'ailleurs les seuls connus actuellement, en confirment l'incorporation dans le rite de la proskomidie[41]. L'usage du psaume 44(45) dans l'office des matines est pourtant confirmé par les documents décrivant la psalmodie de la Grande Eglise de Constantinople. Le XXIIIe des soixante-huit antiphôna comporte les psaumes 44 et 45[42]. D'autre part, la citation du psaume 44(45) n'était pas rare dans l'ancienne littérature homélitique. Il suffit de mentionner l'homélie dédiée à la fête de la Dormition rédigée par André de Crète (mort en 740), pour comprendre qu'à l'époque de l'iconoclasme les versets 13-14 du psaume 44(45) inspiraient les théologiens et les poètes byzantins qui louaient la Vierge[43]. Grâce à la poésie liturgique ou à l'ancienne prose homélitique ces vers du psaume 44(45) ont pu retenir l'attention des peintres byzantins du XIVe siècle lorsqu'ils cherchaient de nouvelles allusions destinées à louer la Mère de Dieu.

Cette brève enquête, limitée à quelques exemples actuellement connus nous fait découvrir un reflet très particulier de la poésie mariale sur la peinture et reconnaître les artistes de Thessalonique, de Prilep et d'Ioannina comme les représentants d'ateliers urbains ayant joué un rôle très important dans la vie artistique des Balkans vers la fin du XIVe siècle.

[35] C. Grozdanov, Hristos car, Bogorodica carica, nebesnite sili i svetite voini vo živopisot od XIV i XV vek vo Treskavec, *Kulturno nasledstvo*, XII-XIII (1988), 5-20 (avec la bibliographie et le résumé en anglais, 19-20); P. Mijović, *Menolog*, Beograd 1973, 138-140 (avec la bibliographie plus ancienne et le résumé en français).

[36] C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, 105-109 (avec la bibiographie complète).

[37] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 154-157; V. J. Djurić, *op.cit.* (n. 20), 80-81 (avec la bibliographie détaillée); pour la date des fresques voir les recherches récentes de G. Subotić, in C. Grozdanov - G. Subotić, Crkva Sv. Djordja u Rečici kod Ohrida, *Zograf* 12 (1981), 73-74, fig. 17.

[38] *Der serbische Psalter. Textband*, Wiesbaden 1978, cf. les textes de H. Belting, 14; I. Ševčenko, 203-205 (commentaire au ps. 44(45), 10-11; S. Dufrenne, R. Stichel, 203-205; S. Radojčić, 297 (pour la datation).

[39] V. N. Lazarev, *Russkaja srednevekovaja živopis*, Moskva 1970, 249-262 (avec la bibliographie). Pour la disposition d'images à Kovalevo, cf. L. I. Lifšic, *Monumental'naja živopis Novgoroda*, Moskva 1986, 29, 505 (VII, 2.2).

[40] L. Grigoriadou, L'image de la Déesis royale sur une fresque du XIVe siècle à Castoria, *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*, II, Bucarest 1975, 47-59.

[41] F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, 357; *ibid.*, Appendix Q 551.

[42] O. Strunk, The Byzantine office at Hagia Sophia, *DOP* 9-10 (1965-1966), 200-201. Cf. également M. Arranz, L'office de l'Asmatikos Hesperinos («Vêpres chantées») de l'ancien Euchologe byzantin, IIe Partie. La psalmodie, *OCP* XLIV, fasc. I-II (1978), surtout fasc. II, 391-393 (sur la psalmodie du XVe siècle, d'après le manuscrit Athènes gr. 2061 (entre 1410 et 1425) mentionnant l'empereur Manuel II (1391-1425) et son épouse Jelena Dragaš. Ce manuscrit reproduit, semble-t-il, les coutûmes établies à Thessalonique à l'époque de l'archevêque Siméon de Thessalonique (1410-1429). C'est un antiphonaire muni de neumes, cependent, il ne mentionne pas le ps. 44(45).

[43] *PG* 97, col. 1096 B.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΤΟΝ ΠΡΩΙΜΟ 15ο ΑΙΩΝΑ

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Στά 1962 ὁ Μ. Χατζηδάκης, ἀξιοποιώντας τήν πληροφορία γιά τήν παρουσία κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων στήν Κρήτη στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ., διατύπωνε τήν ἄποψη πώς οἱ ζωγράφοι αὐτοί πρέπει νά ἔπαιξαν ἀποφασιστικό ρόλο στή διαμόρφωση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἰ.[1]. Πίστευε, δηλαδή, πώς μέσω τῶν κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων ἔφτασαν στήν Κρήτη οἱ εἰκονογραφικές καί τεχνοτροπικές ἀρχές τῆς ζωγραφικῆς τῆς Πρωτεύουσας, πού ἀποτέλεσαν τή βάση πάνω στήν ὁποία διαμορφώθηκε καί ἐξελίχθηκε ἡ κρητική ζωγραφική. Βέβαια οἱ μαρτυρίες γιά τήν παρουσία κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων στήν Κρήτη ἦταν τότε περιορισμένες[2]. Ὅμως, στή συνέχεια, οἱ ἔρευνες στά ἀρχεῖα τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης πρόσφεραν τά ὀνόματα καί ἄλλων ζωγράφων τῆς Πρωτεύουσας, πού ζοῦσαν στό Χάνδακα στό 14ο καί στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ.[3], καί σέ ὁρισμένες περιπτώσεις μᾶς ἔδωσαν στοιχεῖα καί γιά τήν καλλιτεχνική τους δραστηριότητα καί γιά τό ἴδιο τό ἔργο τους[4]. Ἀλλά τό ἔργο αὐτό, μέχρι σήμερα δέν ἔχει καταστεῖ δυνατό νά ἐντοπισθεῖ. Πρός τήν κατεύθυνση αὐτή κινεῖται ἡ μελέτη πού καταθέτω ὡς ἀφιέρωμα στό *Εὐφρόσυνον*, τόν τιμητικό τόμο γιά τό Μανόλη Χατζηδάκη, προσπαθώντας νά φωτίσει, ἔστω καί ἀμυδρά, τό πρόβλημα.

[1] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, n. 1, Venise, XXXVIII.

[2] Ν. Βέης, Βυζαντινοί ζωγράφοι πρό τῆς Ἁλώσεως. Συμβολή εἰς τήν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, *Βυζαντίς* 2 (1911-12), ἀριθ. 22, σ. 457-473 (ζωγράφος Ἀλέξιος Ἀπόκαυκος). Ν. Τωμαδάκης, *Ὁ Ἰωσήφ Βρυέννιος καί ἡ Κρήτη κατά τό 1400*, Ἀθῆναι 1947, 122-123, 126-130 (Ἀλ. Ἀπόκαυκος) καί Μ. Μανούσακας, Μέτρα τῆς Βενετίας ἔναντι τῆς ἐν Κρήτη ἐπιρροῆς τοῦ πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ' ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα (1418-19), *ΕΕΒΣ* Λ΄ (1960) (στό ἑξῆς: Μέτρα τῆς Βενετίας), 94-101, 128-144 (ζωγράφος Νικόλαος Φιλανθρωπηνός).

[3] Χάρη στίς ἔρευνες τοῦ M. Cattapan, στά ὀνόματα τῶν κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων, πού μέχρι τότε γνωρίζαμε (Ἀλέξιος Ἀπόκαυκος καί Νικόλαος Φιλανθρωπηνός), προστέθηκαν καί ἐκεῖνα τῶν Θεοδώρου Μουζέλη (Musele - 1331), Γεωργίου Χρυσοκεφάλου (1347), Ἐμμανουήλ Οὐρανοῦ (1399-1414) καί τοῦ μαθητῆ τοῦ τελευταίου, Ἰωάννη τοῦ Μαΐστρου (1402). M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, *Πεπραγμένα τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Χανιά 1966)*, Ἀθῆναι 1968, Γ΄, 29-46 καί ἰδ. 35, 37-38, 41-42, ἀριθ. 2. Ὁ ἴδιος, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, *Θησαυρίσματα* 9 (1972) (στό ἑξῆς: Nuovi elenchi), 202-235 καί ἰδ. 204, 205, 218-220, ἀριθ. 12, 13, 14.

[4] Οἱ περισσότερες πληροφορίες πού διαθέτομε ἀφοροῦν στήν καλλιτεχνική δραστηριότητα καί τό ἔργο τοῦ Ἀλεξίου Ἀποκαύκου καί ἰδιαίτερα τοῦ Νικολάου Φιλανθρωπηνοῦ. Ὁ Ἀλέξιος Ἀπόκαυκος ἀναλαμβάνει στίς 13 Ἰουλίου τοῦ 1412 νά ζωγραφίσει ἕνα ζευγάρι κουρτίνες γιά τόν Zipano Contarini καί τήν 1η Μαρτίου τοῦ 1421 μιάν εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας γιά τήν ἐκκλησία τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων στό Χάνδακα. Ὁ Νικόλαος Φιλανθρωπηνός ἀναλαμβάνει στίς 3 Δεκεμβρίου τοῦ 1400 νά διδάξει γιά τρία χρόνια τή ζωγραφική τέχνη στό Γεώργιο Μουσοῦρο, στίς 14 Ἰουλίου τοῦ 1412 ἀναλαμβάνει νά ζωγραφίσει δυτικοῦ τύπου εἰκονοστάσια (palae d'altare) γιά τόν εὐγενή Ἀλέξανδρο Μπάρμπο, στίς 23 Ἰουλίου τοῦ 1418 δύο εἰκόνες γιά τό Γεώργιο Χρυσοβέργη καί στίς 2 Νοεμβρίου τοῦ 1413 νά χρυσώσει ἕνα ζευγάρι κουρτίνες γιά τόν εὐγενή Orestio da Molino. Ἡ καλλιτεχνική δραστηριότητα τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ τόν ὁδηγεῖ στά 1453 στή Βενετία, ὅπου ἐργάζεται γιά τά ψηφιδωτά τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Cattapan, Nuovi elenchi, 219, ἀριθ. 13, σ. 230, ἀριθ. 31, σ. 232. M. Constantoudaki-Kitromilides, A fifteenth-century Byzantine icon-painter working on mosaics in Venice, *Akten, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress*, II. Teil, *JÖB* 32/5 (1982), 265-272.

Τήν ἀφορμή γιά τίς παρατηρήσεις πού θά διατυπώσω παρακάτω μοῦ τήν ἔδωσε εἰκόνα μέ τήν Προσευχή τοῦ Χριστοῦ στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ, πού βρίσκεται στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Μπολώνια (ἀριθ. εἰσ. 332, Πίν. Β΄ καί 15)[5]. Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνεται στόν πρόσφατο κατάλογο τῆς P. Angiolini-Martinelli γιά τίς εἰκόνες στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Μπολώνια[6]. Μιά λακωνικότατη ἀναφορά στήν εἰκόνα, μέ τή μορφή ὑποσημείωσης, εἶχε κάνει ἤδη στά 1916 ὁ G. Millet στό ἔργο του, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, καθώς καί ἡ E. Sandberg-Vavalà στά 1927, στό ἔργο της *La croce dipinta italiana*, ἐνῶ ὁ N. Kondakov στά 1929/31 δημοσίευσε φωτογραφία της στό δεύτερο τόμο τοῦ μνημειώδους ἔργου του *Russkaya Ikona* καί τή σχολίασε στόν τρίτο τόμο τοῦ ἴδιου ἔργου[7].

Ἡ εἰκόνα ἀνῆκε στή συλλογή Zambeccari, πού κληροδοτήθηκε στό ἰταλικό κράτος στά 1762 καί περιῆλθε στήν κατοχή τῆς Πινακοθήκης τῆς Μπολώνια στά 1884[8]. Σέ ἀπογραφή τῶν ἔργων τῆς συλλογῆς Zambeccari τοῦ 1796 ἡ εἰκόνα δέν ἀναγράφεται, ἐνῶ ἀντίθετα στήν καταγραφή τοῦ 1871 ἔχει τόν ἀριθμό 51 καί ἀναφέρεται ὡς «antico di maniera greca: Cristo nell'orto»[9]. Ἡ εἰκόνα ἦταν ἐκτεθειμένη στίς αἴθουσες τῆς Πινακοθήκης τουλάχιστον ἀπό τό 1899. Συγκεκριμένα, στόν κατάλογο τοῦ A. Guadagnini τοῦ 1899[10] ἡ εἰκόνα ἀναφέρεται ὅτι βρισκόταν στό διάδρομο 6 καί στόν κατάλογο τοῦ E. Mauceri τοῦ 1935 ἀναφέρεται ὅτι ἦταν ἐκτεθειμένη στήν αἴθουσα 3[11]. Ἀπό ἐκεῖ, ἄγνωστο πότε, ἡ εἰκόνα μεταφέρθηκε στίς ἀποθῆκες τῆς Πινακοθήκης, ὅπου βρίσκεται μέχρι καί σήμερα. Ἐκεῖ τήν εἶδα καί τή φωτογράφισα τόν Ἰανουάριο τοῦ 1988.

Ἡ εἰκόνα ἔχει διαστάσεις 0,50 × 0,425 × 0,02 μ. καί διατηρεῖται σέ ἄριστη κατάσταση. Φθορές τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ὑπάρχουν μόνο κατακόρυφα στόν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης, ἀποτέλεσμα τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ εἰκόνα κάποτε κόπηκε στά δύο καί ἐπανακολλήθηκε, ὅπως φαίνεται καθαρά στήν πίσω πλευρά της. Εἶναι φυσικό αὐτό τό γεγονός νά μᾶς κάνει καχύποπτους ὡς πρός τόν τρόπο πού ἡ εἰκόνα βρέθηκε στήν Ἰταλία.

Ὁ Millet εἶχε χαρακτηρίσει τήν εἰκόνα ὡς «italo-grecque», χωρίς νά προτείνει καμιά χρονολόγηση, ἡ Sandberg-Vavalà ὡς «tavola bizantina» καί ὁ Kondakov ὡς «greco-italian» καί τή χρονολόγησε στό 15ο αἰ. Στούς καταλόγους τῆς Πινακοθήκης περιγράφεται εἴτε ὡς «maniera greca» εἴτε ὡς «maniera bizantina» καί χρονολογεῖται στό 16ο αἰ. Ἐξάλλου, ὅπως εἴδαμε, ὡς «maniera greca» ἀναφερόταν καί στήν καταγραφή τοῦ 1871. Στόν κατάλογο τῆς Martinelli ἡ εἰκόνα θεωρεῖται κρητική καί χρονολογεῖται στό 16ο αἰ. Ἐκεῖ προσφέρεται μιά λεπτομερής περιγραφή τῆς εἰκονογραφικῆς σύνθεσης μέ ἰδιαίτερη ἐμμονή στά δομικά της στοιχεῖα. Ἡ Martinelli, προσπαθώντας νά ἐντοπίσει εἰκονογραφικά στοιχεῖα πού νά συνδέουν τήν εἰκόνα μέ τήν κρητική ζωγραφική, ἀνασύ-

[5] Μέ τήν εἰκόνα ἀσχολήθηκα γιά πρώτη φορά σέ ἀνακοίνωσή μου στό Ὄγδοο Συμπόσιο τῆς ΧΑΕ (Μάιος 1988). Μ. Βασιλάκη, Κρητικές εἰκόνες μέ τήν Προσευχή τοῦ Χριστοῦ στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ, *Ὄγδοο Συμπόσιο βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καί τέχνης* (στό ἑξῆς: *Ὄγδοο Συμπόσιο*), Περιλήψεις εἰσηγήσεων καί ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα, 13-15 Μαΐου 1988 (στό ἑξῆς: Κρητικές εἰκόνες), 30-31.

[6] P. Angiolini-Martinelli, *Icone bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1984 (στό ἑξῆς: *Icone bizantine*), ἀριθ. 3, σ. 8, 35-42, εἰκ. στή σ. 34 καί ἔγχρ. πίν. στή σ. 9.

[7] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916 (στό ἑξῆς: *Recherches*), 655, σημ. 1. E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929[1], Roma 1980[2] (στό ἑξῆς: *La croce dipinta*), 229-230, σημ. 10. N. P. Kondakov, *Russkaya Ikona (The Russian Icon)*, *SemKond* II, Prague 1929, πίν. 129 δεξιά, III, Prague 1931, 162.

[8] A. Emiliani, *La collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1973, 16, 35, σημ. 11.

[9] Ὅ.π., 62-72, ἰδ. 67, ἀριθ. 51.

[10] A. Guadagnini, *R. Pinacoteca di Bologna. Catalogo dei quadri*, Bologna 1899, 95, ἀριθ. 585.

[11] E. Mauceri, *La regia Pinacoteca di Bologna*, Bologna 1935, 37.

ρει τό στοιχεῖο τοῦ λυμένου σανδαλιοῦ τοῦ ἀποστόλου πού κοιμᾶται στήν πρώτη σειρά, δεξιά[12]. Εἶναι γνωστό ὅτι τό στοιχεῖο αὐτό ἀποτελεῖ χαρακτηριστική καί σταθερά ἐπαναλαμβανόμενη λεπτομέρεια στίς ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ στίς εἰκόνες τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους τοῦ 'Ανδρέα Ρίτζου (β' μισό 15ου αἰ.)[13]. Γενικότερα, ἡ Martinelli θεωρεῖ ὅτι ἡ «εἰκόνα ἀνήκει σ' ἐκεῖνο τό ρεῦμα τῆς «βενετοκρητικῆς» σχολῆς πού εἶναι πιό ἀρχαϊκά συνδεδεμένο μέ τή βυζαντινή μήτρα καί στό ὁποῖο τά δυτικά στοιχεῖα δέν εἶναι ἀποτέλεσμα ἄμεσης ἐπαφῆς (δηλαδή τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου), ἀλλά ἔμμεσης, μέσω τῆς ἴδιας τῆς σχολῆς πού τά ἔχει ἤδη ἀπορροφήσει»[14]. 'Η Martinelli ἐπανέρχεται στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια σέ ἕνα πρόσφατο ἄρθρο της γιά τίς «Μεταβυζαντινές εἰκόνες στή Βόρεια 'Ιταλία», ὅπου κάνει μιά σύντομη ἀναφορά στήν εἰκονογραφική σύνθεση τοῦ ἔργου καί ἐπαναλαμβάνει τή χρονολόγησή της στό 16ο αἰ.[15].

Στή μελέτη πού ἀκολουθεῖ θά προσπαθήσω νά δείξω πώς ἡ εἰκόνα πρέπει νά χρονολογηθεῖ στίς ἀρχές τοῦ 15ου καί ὄχι στό 16ο αἰ. 'Επίσης θά προσπαθήσω νά ὑποστηρίξω τήν ὑπόθεση πώς ἡ εἰκόνα εἶναι κρητική μόνο στό βαθμό πού συνδέεται μέ τή ζωγραφική τῶν κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων πού ζοῦσαν καί δούλευαν στό νησί.

Στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια ἀποτυπώνονται τρία διαφορετικά ἐπεισόδια ἀπό τήν Προσευχή τοῦ Χριστοῦ στό Ὄρος τῶν 'Ελαιῶν. Στό πρῶτο, ἐπάνω ἀριστερά, ὁ Χριστός ὄρθιος ἀπευθύνεται στόν Πατέρα του, πού ἐμφανίζεται σέ προτομή μέσα ἀπό τόν οὐρανό (Πίν. Γ' καί 16). 'Ο οὐρανός ἀποδίδεται μέ δύο ὁμόκεντρα τεταρτοσφαίρια, κοσμημένα μέ ἀστέρια καί ἀκτίνες. Στό δεύτερο ἐπεισόδιο, ἐπάνω δεξιά, ὁ Χριστός γονατιστός καί σκυμμένος πρός τά ἐμπρός προσεύχεται, ἐνῶ ἄγγελος ἐμφανίζεται ἀπό τόν οὐρανό κρατώντας δισκοπότηρο. 'Ο οὐρανός ἔχει τώρα σχῆμα ἡμικυκλίου καί κοσμεῖται μέ ἀστέρια. Χαμηλά καί σέ πρῶτο ἐπίπεδο, ὁ Χριστός συνομιλεῖ μέ τόν Πέτρο, τόν ἐπιπλήττει καί τόν παρακινεῖ σέ ἐγρήγορση γιά ὅσα πρόκειται ἀμέσως μετά νά συμβοῦν (Πίν. Δ' καί 17). Τήν ἴδια στιγμή οἱ ὑπόλοιποι μαθητές κοιμοῦνται βαθιά, ὅπως ὑπογραμμίζουν ὄχι μόνον τά σφιχτοκλεισμένα μάτια τους ἀλλά καί οἱ στάσεις τῆς πλήρους ἀκινησίας τους (Πίν. Ε' καί 17). 'Ασυνήθιστη ἐξαίρεση ἀποτελεῖ μόνον ἕνας μαθητής ('Ιάκωβος;), στό μέσο τῆς πρώτης σειρᾶς, πού ἔχει τά μάτια του ἀνοικτά καί κοιτάζει τό θεατή. 'Ανάμεσα στούς μαθητές μποροῦμε, φυσιογνωμικά, νά ἀναγνωρίσομε τόν Παῦλο στά δεξιά τοῦ Πέτρου, τό Ματθαῖο στήν πρώτη σειρά ἀριστερά καί τόν 'Ανδρέα πρῶτο δεξιά στή δεύτερη σειρά.

Στήν εἰκόνα ἀποδόθηκε ἡ διήγηση τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Λουκᾶ, ὅπου παρουσιάζονται ὅλοι οἱ μαθητές νά ἀκολουθοῦν τό Χριστό στήν Προσευχή του στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ καί ὄχι μόνον τρεῖς[16]. 'Από τό ἴδιο εὐαγγέλιο προέρχεται καί ἡ περικοπή (Λουκ. κβ, 42), πού βρίσκομε γραμμένη στά λατινικά νά παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στό Χριστό καί τόν Πατέρα του, ἐπάνω ἀριστερά. 'Αντιγράφομε:

PATER SIVIS TRANFER CALICEM
ISTUM ISTUM AME VERUNTAM
EN NON MEA VOLUNTAS
SEDTUAFIAT

[12] Angiolini-Martinelli, *Icone bizantine*, 40.

[13] M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), πίν. Α'-Β', Γ'1, ΣΤ'.

[14] Angiolini-Martinelli, *Icone bizantine*, 35.

[15] P. Angiolini-Martinelli, Icone post-bizantine in Italia settentrionale, *Milion, Collana di studi e ricerche d'arte bizantina diretta da Fernanda de' Maffei* 1 (1988), 369.

[16] Λουκᾶς κβ, 39-46.

Δηλαδή: Pater si vis transfer calicem istum a me: verum tamen non mea voluntas, sed tua fiat[17] (*Πάτερ εἰ βούλει παρενεγκεῖν τοῦτο τὸ ποτήριον ἀπ' ἐμοῦ: πλὴν μὴ τὸ θέλημά μου ἀλλὰ τὸ σὸν γενέσθω*). Φαίνεται πώς ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας δέν γνώριζε λατινικά καί ἀντέγραψε μηχανικά τήν περικοπή μέ ἀποτέλεσμα νά κάνει ἀρκετά λάθη: συνέδεσε ἤ χώρισε λέξεις αὐθαίρετα (π.χ. sivis ἀντί si vis, sedtuafiat ἀντί sed tua fiat, veruntam en ἀντί verum tamen), ἀπέδωσε ἐσφαλμένα λέξεις (tranfer ἀντί transfer) ἤ καί τίς ἀντέγραψε δυό φορές (istum). Ἡ ἐπιγραφή εἶναι αὐθεντική ὅπως ἔδειξε καί ἡ ἐργαστηριακή της ἐξέταση. Τό γεγονός ὅτι τά γράμματα δέν υἱοθέτησαν τή γοτθίζουσα γραφή τῆς ἐποχῆς ἴσως ἐξηγεῖται ἀπό τό ὅτι δέν γράφτηκαν ἀπό τό χέρι Ἰταλοῦ, ἀλλά Ἕλληνα πού ἀκολούθησε τήν τρέχουσα βυζαντινή μεγαλογράμματη γραφή.

Ἡ ὕπαρξη λατινικῆς ἐπιγραφῆς σέ μιά ὑστεροβυζαντινή εἰκόνα μπορεῖ νά ὑποδηλώνει ὡς πιθανό τόπο παραγωγῆς τῆς εἰκόνας τήν Κρήτη, ὅμως δέν ἀποτελεῖ ἐπαρκές ἀποδεικτικό στοιχεῖο γιά μιά τέτοια ὑπόθεση. Γιατί ἀκόμα καί στήν Κωνσταντινούπολη θά μποροῦσε νά εἶχε παραχθεῖ ἡ εἰκόνα αὐτή. Ὁπωσδήποτε, ἡ στενή τεχνοτροπική σχέση τῆς εἰκόνας μέ κρητικά ἔργα, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τῶν Εἰσοδίων τῆς Παναγίας στό Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος, ἐνισχύει αὐτή τήν ὑπόθεση[18]. Παράλληλα, ἡ τεχνοτροπική τους σχέση βοηθᾶ καί τή χρονολόγηση τῆς εἰκόνας ὄχι στό 16ο αἰ., ὅπως ἔχει μέχρι τώρα προταθεῖ, ἀλλά στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ.[19]. Μιά σύγκριση τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ ἀπό τό ἐπεισόδιο τῆς συνομιλίας μέ τόν Πέτρο στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια, μέ τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἀπό τίς παραστάσεις τῆς Βαϊοφόρου καί τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου στό Σκλαβεροχώρι (Πίν. 18), δείχνει πώς διαπνέονται ἀπό τίς ἴδιες τεχνοτροπικές ἀρχές στόν τρόπο πού δημιουργοῦν καί ἀποδίδουν τόν ὄγκο τῶν μαλλιῶν, καθώς καί στόν τρόπο πού φωτίζουν τά ἐξέχοντα μέρη τοῦ προσώπου.

Ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια προσφέρει καί ἄλλα στοιχεῖα πού μᾶς βοηθοῦν νά τήν ἐντάξουμε στήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης. Ἡ ἀπόδοση τοῦ Θεοῦ σέ μικρογραφία καί προτομή στό ἐπεισόδιο, ἐπάνω ἀριστερά, ὅπου ὁ Χριστός ἀπευθύνεται στόν Πατέρα του, ἀποτελεῖ εἰκονογραφικό στοιχεῖο ἀσυνήθιστο στίς βυζαντινές ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος. Γενικότερα, ἡ παρουσία τοῦ Θεοῦ στή βυζαντινή εἰκονογραφία συνήθως ὑποδηλώνεται μέ τό ἡμικύκλιο ἤ τό τεταρτοσφαίριο τοῦ οὐρανοῦ, ἀπ' ὅπου καμιά φορά προβάλλει τό χέρι τοῦ Θεοῦ πού εὐλογεῖ. Ἀντίθετα, στή δυτική ζωγραφική ὁ Θεός ἀπεικονίζεται καί παριστάνεται καί μέ ἀνθρώπινη ὑπόσταση. Ἀπό δυτικές ἀπεικονίσεις, ἑπομένως, φαίνεται ὅτι ἄντλησε καί ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Μπολώνια τήν ἀπόδοση τοῦ Θεοῦ ὡς μορφῆς[20]. Ἐπίσης καί τό εἰκονογραφικό στοι-

[17] Ἡ Martinelli ἐσφαλμένα ἀναφέρει πώς ἡ περικοπή ἀνήκει στό εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου. (Angiolini-Martinelli, *Icone bizantine*, 35).

[18] Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν*, Ἀθῆναι 1957 (στό ἑξῆς: *Σχεδίασμα*), 81-83, πίν. 19.1. Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, *ΚρητΧρον* ΣΤ' (1952), 69. Ὁ ἴδιος, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-70), 336. Στ. Παπαδάκη-Ökland, Μεσαιωνικά μνημεῖα Κρήτης, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 435, πίν. 476β. K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983 (στό ἑξῆς: *Byz. Kreta*), 131, 395-397, εἰκ. 364-367. *Ἡμερολόγιο 1988*, ἔκδ. Δήμου Ἡρακλείου (πρόλογος Μ. Μπορμπουδάκη) (στό ἑξῆς: *Ἡμερολόγιο*), πίν. 1-14.

[19] Μ. Μπορμπουδάκης, Τοιχογραφίες στό Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος, Ἀνακοίνωση στό ΣΤ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Χανιά 24-30 Αὐγούστου 1986. Ὁ ἴδιος, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη κατά τόν 15ο αἰώνα, *Ὄγδοο Συμπόσιο*, 14-15. *Ἡμερολόγιο*, 7-9.

[20] Τό στοιχεῖο αὐτό δέν ὑπάρχει στίς παραστάσεις τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανῆ, ἀλλά σέ ἄλλες εἰκονογραφικές σκηνές, ὅπως ἡ Κάθοδος στόν Ἅδη (τρίπτυχο Andrea Vanni, περ. 1385, στήν Corcoran Gallery τῆς Οὐάσιγκτον, B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Ithaca - New York 1980², εἰκ. 268), ἡ Γέννηση (πίνακας τοῦ Vecchietta-Lorenzo

χεῖο τοῦ δισκοπότηρου, πού κρατᾶ ὁ ἄγγελος πού προβάλλει ἀπό τόν οὐρανό, τό ἄντλησε ὁ ζωγράφος μας ἀπό δυτικές ἀπεικονίσεις τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανῆ[21]. Αὐτή ἡ διαδικασία δανεισμοῦ στοιχείων ἀπό τή δυτική τέχνη καί ἔνταξής τους σέ παραστάσεις.μέ βυζαντινό χαρακτήρα, ἐναρμονίζεται πλήρως μέ τό κλίμα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς στή βενετοκρατούμενη Κρήτη.

Ἰδιαίτερα καθοριστική γιά τή σύνδεση τῆς εἰκόνας μας μέ τήν Κρήτη καί τή χρονολόγησή της στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. εἶναι καί ἡ εἰκονογραφική καί τεχνοτροπική της σχέση μέ τίς δύο μικρογραφίες (φ. 2v - Τό Ὅραμα τῆς Ἀποκαλύψεως, φ. 3 - Ὁ εὐαγγελιστής Ἰωάννης ὑπαγορεύει τό εὐαγγέλιο στόν Πρόχορο) (Πίν. 19-20), πού κοσμοῦν τό κείμενο τοῦ σχολίου τοῦ Federigo da Venezia στήν Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη[22], χειρόγραφο πού ἀνῆκε παλαιότερα στή συλλογή Olschki καί σήμερα βρίσκεται στή Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης (ἀριθ. εἰσ. W335)[23]. Σύμφωνα μέ τόν κολοφώνα του, τό χειρόγραφο γράφτηκε καί εἰκονογραφήθηκε στό Χάνδακα τῆς Κρήτης καί ὁλοκληρώθηκε στίς 10 Ὀκτωβρίου τοῦ 1415[24]. Ὁ γραφέας τοῦ χειρογράφου ἦταν Βενετός, ἀφοῦ τό κείμενο εἶναι στή βενετσιάνικη διάλεκτο, ἀλλά ὁ μικρογράφος του, ὅπως τό στύλ τῆς εἰκονογράφησης ὑποδηλώνει, ἦταν Βυζαντινός. Εἶναι λογικό νά ὑποθέσομε πώς ὁ ἀποδέκτης τοῦ χειρο-

di Pietro στή συλλογή T. S. Bathurst στό Λονδίνο, K. Christiansen - L. Kanter - C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1988, ἀριθ. 46, πίν. στή σ. 260), ὁ Εὐαγγελισμός (παράσταση σέ τμῆμα πολυπτύχου τοῦ Lorenzo Veneziano στίς Gallerie dell'Accademia στή Βενετία, R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964 (στό ἑξῆς: *Pittura veneziana*), εἰκ. 542 καί σέ πίνακα τοῦ Giovanni di Paolo μαζί μέ τήν Ἔξωσῃ τῶν πρωτοπλάστων στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτον, J. Pope-Hennessy - Giovanni di Paolo, *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, Fall 1988, εἰκ. 10 καί F. Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*, Great Britain 1966 (στό ἑξῆς: *Kress Collection*), K412, εἰκ. 402, σ. 148) κ.ἄ.

[21] Στήν παράσταση τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανῆ στό τρίπτυχο τοῦ Andrea Vanni στήν Corcoran Gallery τῆς Οὐάσιγκτον (βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 20), σέ σύνθεση τοῦ Giovanni di Paolo στήν Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ (P. d'Achiardi, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1929, πίν. XCII καί K. Christiansen - L. Kanter - C. B. Strehlke, ὅ.π., εἰκ. 2 στή σ. 174), σέ παράσταση τοῦ Benvenuto di Giovanni (1436-1518) στήν Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτον (Shapley, *Kress Collection*, K454, εἰκ. 428), στή γνωστή σύνθεση τοῦ Giovanni Bellini στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου (L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, πίν. 135) κτλ.

[22] Ὁ Federigo da Venezia (Federigo de Rinoldo) συνέθεσε τό σχόλιο στήν Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη στά 1393/94 γιά τό Francesco da Carrara, λόρδο τῆς Πάδουας. Παρόλο πού τό σχόλιο αὐτό δέν ἀποτέλεσε τίποτα περισσότερο ἀπό μιά μετάφραση τοῦ κειμένου τῆς Ἀποκαλύψεως, γνώρισε μιά ἀρκετά μεγάλη διάδοση στήν ἐποχή του καί σέ ὅλο τό 15ο αἰ. Σ' αὐτό ἴσως συνετέλεσε τό γεγονός ὅτι τό κείμενο ἦταν προσιτό καί σ' ἕνα ὄχι ἰδιαίτερα καλλιεργημένο κοινό καί λόγω τοῦ περιεχομένου του ἀλλά καί λόγω τῆς γλώσσας του, πού δέν ἦταν ἡ καθιερωμένη γιά τέτοια κείμενα λατινική, ἀλλά μιά κάπως ἔντεχνη παραλλαγή τῆς βενετσιάνικης διαλέκτου. A. Luttrell, Federigo de Venezia's Commentary on the Apocalypse: 1393/94, *JWalt* XXVII-XXVIII (1964-65), 57-65.

[23] L. Olschki, Manuscrits très précieux, *La Bibliofilia* XVI (1914-15), 40-50, πίν. III, IV. A. Luttrell, ὅ.π., 62, εἰκ. 1-2. Δ. Ι. Πάλλας, Οἱ βενετοκρητικές μικρογραφίες Olschki 35398 τοῦ ἔτους 1415, *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Α', Ἀθῆναι 1967 (στό ἑξῆς: Οἱ βενετοκρητικές μικρογραφίες), 362-373, πίν. ΡΚΑ'-ΡΚΒ'. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 70-71, εἰκ. 25. Ὁ ἴδιος, Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift, *Art et société à Byzance sous les Paléologues, Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Etudes Byzantines à Venise en septembre 1968*, Venise 1971, 176, εἰκ. 18. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἐθνική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1977 (στό ἑξῆς: *Εἰκόνες Πάτμου*), 110-111, πίν. 207. Ὁ ἴδιος, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Venise 1974 (στό ἑξῆς: Les débuts), 197-198, πίν. ΚΖ', ἀνατ. M. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, 1976, ἀριθ. IV.

[24] Ἀξίζει νά σημειωθεῖ πώς στόν κολοφώνα τοῦ χειρογράφου (φ. 189), ὁ μήνας πού τό χειρόγραφο ὁλοκληρώθηκε ἔχει διορθωθεῖ. Ἔτσι, ἀντί τοῦ ἀρχικοῦ Αὐγούστου (augusti) προστέθηκε ὁ μήνας Ὀκτώβριος (ottobris). Μήπως αὐτή ἡ διόρθωση ὑποδηλώνει τό χρόνο πού τό χειρόγραφο ἔμεινε στά χέρια τοῦ μικρογράφου;

γράφου ἦταν Βενετός[25]. Ὁ χαρακτήρας τῶν μικρογραφιῶν τοῦ χειρογράφου ἐναρμονίζεται ἀπόλυτα μέ τό χαρακτήρα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς στή βενετοκρατούμενη Κρήτη. Αὐτό εἶναι ἰδιαίτερα σαφές στή μικρογραφία τοῦ Ὁράματος (Πίν. 19), ὅπου ἔχουν συνδυαστεῖ ἁρμονικά ἡ ἀπόδοση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη κατά τήν ὑστεροβυζαντινή εἰκονογραφική καί τεχνοτροπική παράδοση μέ τήν ἀπόδοση τοῦ Ὁράματος τῆς Ἀποκαλύψεως καί τοῦ κάστρου τοῦ βάθους (μονή τῆς Πάτμου;) σύμφωνα μέ τά δυτικά πρότυπα. Ὅμοιο χαρακτήρα διαπιστώνομε καί στά κοσμήματα τοῦ χειρογράφου.

Ὅπως ἀναφέρθηκε καί παραπάνω, ἀνάμεσα στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια καί στίς μικρογραφίες τοῦ χειρογράφου τῆς Βαλτιμόρης διαπιστώνεται μιά στενή εἰκονογραφική καί τεχνοτροπική σχέση. Στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια ἡ μορφή τοῦ Ματθαίου πού ἀναγνωρίσαμε στόν ἀπόστολο πού κοιμᾶται στήν πρώτη σειρά, ἀριστερά, πιστεύω πώς σχετίζεται πολύ στενά μέ τόν Ἰωάννη στή μικρογραφία τοῦ Ὁράματος τῆς Ἀποκαλύψεως. Καί ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννη δέν σχετίζεται μόνον εἰκονογραφικά μέ μορφές τῆς εἰκόνας. Ὁ τρόπος πού φωτίζεται τό μέτωπό του καί ἀποδίδεται ἡ φαλάκρα καί τά μαλλιά πάνω ἀπό τούς κροτάφους του μᾶς παραπέμπουν ἄμεσα στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τῆς κεφαλῆς τοῦ Παύλου, τῆς μορφῆς δηλαδή πού βρίσκεται στά δεξιά τοῦ Πέτρου στήν εἰκόνα. Ἀκόμα καί ἡ ἀπόληξη τοῦ βουνοῦ, στή δεξιά γωνία τῆς εἰκόνας, πού καταλήγει σέ νερό, θυμίζει τόν τρόπο πού τό νησί τῆς Πάτμου καί ἡ θάλασσα ἀποδίδονται στή μικρογραφία τοῦ Ὁράματος. Καί στή μικρογραφία τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη μέ τόν Πρόχορο (Πίν. 20) ἐντοπίζομε κοινά στοιχεῖα μέ τήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια. Γιά παράδειγμα, ὁ τρόπος πού πτυχώνεται τό ἱμάτιο τοῦ Ἰωάννη, στή μικρογραφία, γιά νά δημιουργήσει τό ὀγκηρό του σῶμα, ὅπως καί ὁ τρόπος πού ἀποδίδονται τά σανδάλια τοῦ Ἰωάννη καί τοῦ Πρόχορου, βρίσκουν τό παράλληλό τους σέ μορφές τῶν ἀποστόλων τῆς εἰκόνας. Καί πέρα ἀπό αὐτούς τούς ἐπί μέρους συσχετισμούς τῶν μικρογραφιῶν τοῦ W335 μέ τήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια, ὑπάρχει καί μιά ἔντονα μικρογραφική διάθεση καί στήν ἀπόδοση τῆς εἰκόνας. Αὐτή διαπιστώνεται, γιά παράδειγμα, στή βλάστηση πού ντύνει τούς γυμνούς βράχους τοῦ βάθους, καθώς καί στήν ἀπόδοση τοῦ Θεοῦ καί τοῦ ἀγγέλου, πού προβάλλουν ἀπό τόν οὐρανό.

Τά παραπάνω στοιχεῖα ὁπωσδήποτε δέν εἶναι ἀρκετά γιά νά θεμελιώσουν τήν ὑπόθεση πώς τό χειρόγραφο W335 καί ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου. Ἐξάλλου, δέν νομίζω ὅτι μιά τέτοια ὑπόθεση θά εἶχε νά προσφέρει πολλά στή διερεύνηση τοῦ θέματος τή στιγμή αὐτή. Ὅμως τά στοιχεῖα αὐτά πιστεύω ὅτι εἶναι σημαντικά ἄν συνδυαστοῦν μέ μιά ἀκόμα διαπίστωση πού ἀφορᾶ ἐξίσου καί στό χειρόγραφο W335 καί στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια: καί τά δύο ἔργα περιέχουν σαφεῖς εἰκονογραφικές καί τεχνοτροπικές ἀναφορές σ' ἕνα μνημεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης, στό καθολικό τῆς μονῆς τῆς Χώρας. Ἡ στενή εἰκονογραφική σχέση τοῦ Ἰωάννη στή μικρογραφία τοῦ Ὁράματος μέ τόν «ἐνυπνιαζόμενο» Ἰωσήφ στίς παραστάσεις τῶν ὀνείρων, πού προηγοῦνται τοῦ ταξιδιοῦ πρός τή Βηθλεέμ καί τῆς Ἐπιστροφῆς ἀπό τήν Αἴγυπτο, ψηφιδωτῶν παραστάσεων πού εἰκονογραφοῦν τήν παιδική ἡλικία τοῦ Χριστοῦ στή μονή τῆς Χώρας, εἶχε ἀπό παλιά ἐντοπιστεῖ[26]. Ἀλλά καί στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια υἱοθετοῦνται εἰκονογραφικά καί τεχνο-

[25] Στήν περίπτωση τοῦ W335 δέν γνωρίζομε τό βενετό παραγγελιοδότη τοῦ χειρογράφου. Ὅμως λίγα χρόνια πρίν, στά 1409, ἕνας ἄλλος Βενετός, ὁ συμβολαιογράφος Zaccaria Vitturi, παράγγειλε στό Χάνδακα ἕνα χειρόγραφο μέ τό κείμενο τῆς Ἀποκαλύψεως, πού σήμερα σώζεται στήν Ἐθνική Βιβλιοθήκη τοῦ Παρισιοῦ (Ms. ital. 86), A. Luttrell, ὅ.π., 61, 63-64. Στά ἴδια χρόνια καί στόν ἴδιο τόπο (Κρήτη) τοποθετεῖται καί μιά «μᾶλλον ἀδέξια» μετάφραση τοῦ κειμένου στά ἑλληνικά, πού σήμερα βρίσκεται στή Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας (Ms. gr. VII. 9), A. Luttrell, ὅ.π., 62. G. Stadtmüller, *Eine griechische Übersetzung des italienischen Apokalypsenkommentars von Federigo da Venezia O.P.*, Leipzig 1936, σποραδικά.

[26] Πάλλας, Οἱ βενετοκρητικές μικρογραφίες, 364.

τροπικά στοιχεῖα πού ἐντοπίζονται στόν ψηφιδωτό καί τόν τοιχογραφικό διάκοσμο τῆς μονῆς τῆς Χώρας (περ. 1315-1520). Συγκεκριμένα, ἡ μορφή τοῦ Ματθαίου πού κοιμᾶται στήν πρώτη σειρά τῆς εἰκόνας, ἀριστερά, ἀκολούθησε τήν ἀπόδοση τῶν «ἐνυπνιαζομένων» Ἰωσήφ καί Ἰακώβ ἀπό τή μονή τῆς Χώρας[27]. Ἐπίσης ἡ συνοπτική ἀπόδοση (χωρίς τήν ὑποδήλωση συγκεκριμένων χαρακτηριστικῶν) τοῦ προσώπου τῆς νεανικῆς μορφῆς πού κοιμᾶται στήν πρώτη σειρά, δεξιά, βρίσκει πολλά παράλληλα παραδείγματα στή διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Χώρας[28]. Ἀλλά καί τεχνοτροπικά ἡ ἀπόδοση τῶν μορφῶν στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια βρίσκεται πολύ κοντά σέ μορφές ἀπό τόν τοιχογραφικό διάκοσμο τοῦ παρεκκλησίου τῆς μονῆς τῆς Χώρας[29].

Εἶναι φυσικό, μνημεῖα-κλειδιά, ὅπως ἡ μονή τῆς Χώρας, νά μήν ξεπερνιοῦνται εὔκολα καί νά ἀποτελοῦν πεδίο εἰκονογραφικῶν καί τεχνοτροπικῶν ἀναφορῶν καί ἀναζητήσεων καί γιά τίς ἑπόμενες γενιές τῶν ζωγράφων. Εἶναι ἐξάλλου γνωστό πώς ἡ μονή τῆς Χώρας ἐπηρέασε ἔντονα τή ζωγραφική μνημείων ὅπως ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ (1370-1380)[30] καί πώς ἀκόμα ἀντιγράφηκε κατά γράμμα ἀπό ζωγράφους, ὅπως ἐκείνους τοῦ Ἁγίου Νικολάου στήν Curtèa de Arges (β΄ μισό τοῦ 14ου αἰ.)[31] καί τοῦ Kalenić τῆς Σερβίας (γύρω στά 1415)[32]. Βέβαια, ἐπαφή μέ τά μνημεῖα τῆς Κωνσταντινούπολης δέν εἶχαν μόνον οἱ κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι, ἀλλά καί ἐκεῖνοι πού ταξίδευαν στήν Πρωτεύουσα. Ἐνδεικτική πρός τήν κατεύθυνση αὐτή εἶναι ἡ πληροφορία πού μᾶς παρέχει ἡ διαθήκη τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Ἄγγελου Ἀκοτάντου, πώς στά 1436 ἑτοιμαζόταν νά ταξιδέψει στήν Κωνσταντινούπολη[33]. Ἀλλά καί οἱ κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι πού εἶχαν ἐγκατασταθεῖ στήν Κρήτη δέν ἔπαυαν νά διατηροῦν ἐπαφές καί νά ἐπισκέπτονται τήν Πρωτεύουσα. Ἕνα τέτοιο ταξίδι κάνει στά 1418 ὁ κωνσταντινουπολίτης ζωγράφος Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, πού ἦταν ἐγκατεστημένος στό Χάνδακα[34].

Ὑπάρχει ἀκόμα ἕνα ἔργο πού πιστεύω ὅτι μπορεῖ νά προστεθεῖ στήν ὁμάδα τοῦ χειρογράφου W335 καί τῆς εἰκόνας τῆς Μπολώνια. Εἶναι τό χειρόγραφο Escorial R.I. 19, πού ἀποτελεῖ συναγωγή ὕμνων στήν Παναγία, ἀπό τούς ὁποίους μόνον ὁ Ἀκάθιστος ἔχει εἰκονογραφηθεῖ[35]. Οἱ μι-

[27] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, N. York 1966, πίν. 152-153, 200-201· τ. 3, πίν. 438-439.

[28] Γιά παράδειγμα, στό στρατιώτη πίσω ἀπό τόν Ἡρώδη στή σκηνή τῆς ἐξέτασης τῶν ἱερέων καί τῶν γραμματέων. Ὅ.π., 2, πίν. 177, 179.

[29] Πρβλ. τίς μορφές τῶν δικαίων στή σκηνή τῆς Καθόδου στόν Ἅδη καί τῶν ἀποστόλων ἀπό τήν παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ὅ.π., 3, πίν. 355, 357, 376-377.

[30] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 108-131. M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle. A Complete Guide to the Churches, Palaces and the Castle*, Athens 1981, εἰκ. 46-57.

[31] O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Arges*, 1-2, Paris 1931. O. Demus, The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art, *The Kariye Djami*, 4, Princeton N.J. 1975, 139, 153. Βλ. ἐπίσης P. Underwood, Some problems in programs and iconography of Ministry cycles, ὅ.π., 280-283, 285-289, εἰκ. 17, 22. J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the cycle of the life of the Virgin, ὅ.π., 185, 186, 188, 193 καί ἡ ἴδια, Iconography of the cycle of the infancy of Christ (στό ἑξῆς: Infancy of Christ), ὅ.π., 202, 205-207, 214, 218-220, 225, 227, 231, 236-237, 239, εἰκ. 44, 47, 54. Ἡ πρόσφατη ἀναχρονολόγηση τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου τοῦ μνημείου σέ δύο φάσεις (γύρω στά 1360 καί στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ.) φαίνεται νά στηρίζεται σέ λογικά ἐπιχειρήματα. A. Dumitrescu, Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Arges. Origine de leur iconographie, *CahArch* 37 (1989), 135-162.

[32] V. R. Petković - Z. Tatić, *Manastir Kalenić*, Vršac 1926. S. Radojčić, *Kalenić*, Beograd 1964. O. Demus, ὅ.π., 155. Lafontaine-Dosogne, Infancy of Christ, 206-207, 214, 218-220, 223-224, εἰκ. 31, 48, 51.

[33] Μ. Μανούσακας, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου, ἀγνώστου κρητικοῦ ζωγράφου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Β΄ (1960-1961), 139-151.

[34] Μανούσακας, Μέτρα τῆς Βενετίας, 96-97.

[35] T. Velmans, Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIVe siècle, *CahArch* XX (1970) (στό ἑξῆς: Deux manuscrits), 230-233, εἰκ. 25-26, 28-29. Ἡ ἴδια, Une illustration inédite de l'Acathiste et

κρογραφίες τοῦ χειρογράφου ἀποτελοῦν εἰκονογραφικές συνθέσεις μέ καθαρά ὑστεροβυζαντινό χαρακτήρα, ἀλλά καί πλῆθος συμπληρωματικῶν δυτικῶν στοιχείων, πού ἐντοπίζονται στήν ἀμφίεση τῶν προσώπων καί τό ἀρχιτεκτονικό βάθος (Πίν. 21α). Ἐπίσης πολλά ἀπό τά κοσμήματα τοῦ χειρογράφου ἔχουν ἔντονα γοτθικό χαρακτήρα. Τά δυτικά αὐτά στοιχεῖα ὁδήγησαν τήν T. Velmans στή διατύπωση τῆς ἄποψης πώς τό χειρόγραφο, πού πιστεύει ὅτι χρονολογεῖται στά τέλη τοῦ 14ου καί τίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ., εἶναι προϊόν ἐργαστηρίου τῆς περιοχῆς τῆς Βενετίας[36]. Ἀντίθετη ἄποψη διατύπωσε ὁ Μ. Χατζηδάκης, πού χαρακτήρισε τό χειρόγραφο «une œuvre typiquement crétoise du XVe siècle»[37].

Ὑπάρχουν καί πολλά ἄλλα στοιχεῖα πού πιστεύω ὅτι συνηγοροῦν στή σύνδεση τοῦ χειρογράφου τοῦ Ἐσκοριάλ μέ τήν Κρήτη καί ὄχι μέ τήν περιοχή τῆς Βενετίας. Οἱ ὕμνοι στήν Παναγία, πού περιέχονται στό χειρόγραφο, εἶναι καθαρά βυζαντινοί καί γραμμένοι στά ἑλληνικά· ἑπομένως ἀπευθυνόταν σέ ἕλληνα πελάτη. Καί ὁ ἕλληνας γραφέας τοῦ χειρογράφου ἦταν πιό λογικό νά ἀναζητηθεῖ σέ ἐργαστήριο χειρογράφων τῆς Κρήτης καί ὄχι τῆς Βενετίας. Ὁ συνδυασμός συνθέσεων βυζαντινοῦ χαρακτήρα μέ δυτικά στοιχεῖα, πού διαπιστώθηκε στίς μικρογραφίες, ἀποτελεῖ γνώριμο χαρακτηριστικό τῆς ζωγραφικῆς στή βενετοκρατούμενη Κρήτη. Αὐτός ὁ χαρακτήρας ἤδη ἐντοπίσθηκε καί στό κρητικό χειρόγραφο W335. Ἀλλά καί ἡ ἔμμεση σχέση τοῦ χειρογράφου μέ τήν Κωνσταντινούπολη πιστεύω ὅτι ἐνισχύει τήν ἀπόδοσή του σέ ἐργαστήριο χειρογράφων τῆς Κρήτης. Αὐτή ἡ σχέση θεμελιώνεται στά παρακάτω: α) πρότυπο τῶν μικρογραφιῶν τοῦ χειρογράφου τοῦ Ἐσκοριάλ ἀποτέλεσαν οἱ συνθέσεις πού κοσμοῦν τό χειρόγραφο τοῦ Ἀκαθίστου, πού σήμερα βρίσκεται στό Κρατικό Ἱστορικό Μουσεῖο τῆς Μόσχας (ἀριθ. 429)[38]. Τό δεύτερο εἶναι ἔργο κωνσταντινουπολίτικου ἐργαστηρίου τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 14ου αἰ.[39]· β) πολλά ἀπό τά κοσμήματα τοῦ χειρογράφου τοῦ Ἐσκοριάλ παρουσιάζουν εἰκονογραφική καί χρωματική συγ-

l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, *CahArch* XXII (1972) (στό ἑξῆς: Une illustration), 136-152, εἰκ. 2-24. Chatzidakis, Les débuts, 197-198, πίν. ΚΣΤ΄ 2. J. Lafontaine-Dosogne, L' illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et la relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami, *Byzantion* LIV/2 (1984), 657. *Akathistos (Himno Marial Griego). Edición facsímil del códice R.I. 19 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1981. Gr. de Andrés Martinez, *El Himno Akathistos, Primera parte del MS Esc. R.I. 19. Análisis histórico-crítico del códice y transcription y versión española de su texto,* Madrid 1981.

36 Velmans, Deux manuscrits, 233. Ἡ ἴδια, Une illustration, 137.

37 Chatzidakis, Les débuts, 198.

38 Οἱ μικρογραφίες τοῦ χειρογράφου εἶχαν δημοσιευθεῖ ἤδη ἀπό τό 1862. Treneff, *Fotografičeskie sninki s miniatjur grečeskix rukopisej, naxodjaščixsja v Moskovskog Sinodal'noj (b. Patriaršjei) biblioteke*, I, Moskva 1862, πίν. 1-26. Γιά τήν ἱστορία τοῦ χειρογράφου γνωρίζομε πώς δωρήθηκε ἀπό τόν Ἀλέξιο Κομνηνό στήν ἐκκλησία τῆς Παναγίας Χρυσοπηγῆς στό Γαλατᾶ. Στή Ρωσία μεταφέρθηκε ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος στά 1662. Οἱ μικρογραφίες τοῦ χειρογράφου μελετήθηκαν ἀπό τή V. D. Lixačeva, The illumination of the Greek manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal gr. 429), *DOP* 26 (1972), 255-262. Στόν ἴδιο τόμο τοῦ περιοδικοῦ προσφέρεται καί ἡ μελέτη τῆς κωδικολογικῆς ἀνάλυσης τοῦ χειρογράφου: G. M. Proxorov, A codicological analysis of the illuminated Akathistos to the Virgin (Moscow, State Historical Museum, Synodal gr. 429), 239-253.

39 Ἡ Lixačeva κάνει μιά ἀναδρομή στή μέχρι τότε βιβλιογραφία καί στίς προσπάθειες χρονολόγησης τοῦ χειρογράφου ἀπό τόν 11ο μέχρι τό 15ο αἰ. V. D. Lixačeva, ὅ.π., 255-256. Ἡ ἴδια προτείνει τή χρονολόγησή του στό β΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. (ὅ.π., 260) καί παράλληλα δέχεται τήν ἄποψη τοῦ Lazarev (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (στό ἑξῆς: *Storia*), 379. Ὁ ἴδιος, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968, 29, 69-85), πού εἶχε συνδέσει τό χειρόγραφο μέ τήν τέχνη τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἕλληνα (ὅ.π., 262). Σέ ἀντίθετα συμπεράσματα καταλήγει ὁ Proxorov μέσα ἀπό τήν κωδικολογική ἀνάλυση τοῦ χειρογράφου. Τό συνδέει μέ τό μοναστήρι τῶν Ὁδηγῶν στήν Κωνσταντινούπολη καί συγκεκριμένα μέ τό γραφέα Ἰωάσαφ καί τό χρονολογεῖ στά 1355-61. G. M. Proxorov, ὅ.π., 262. Ἡ Velmans θεωρεῖ ὅτι τό χειρόγραφο τῆς Μόσχας ἀντιγράφει ἐκεῖνο τοῦ Ἐσκοριάλ. Velmans, Une illustration, 138.

γένεια μέ κοσμήματα πού βρίσκομε στήν ψηφιδωτή καί ζωγραφική διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Χώρας[40].

Ἔργα ὅπως ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια καί τά χειρόγραφα τῆς Walters Art Gallery καί τοῦ Ἐσκοριάλ ἔρχονται νά φωτίσουν τήν τέχνη τοῦ πρώιμου 15ου αἰ. στήν Κρήτη. Ἡ περίοδος αὐτή, μετά καί τή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σκλαβεροχωρίου στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. καί τόν καθαρισμό τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας στά Καπετανιανά Μονοφατσίου (1401)[41], ἔχει ἤδη ἀρχίσει νά διαλευκαίνεται καί νά συγκροτεῖται. Τό κενό στίς γνώσεις μας γιά τή ζωγραφική τῆς περιόδου αὐτῆς εἶχε διαπιστωθεῖ καί διατυπωθεῖ[42]. Ὅπως δείχνουν τά ἔργα πού βοηθοῦν νά ἀνασυγκροτήσομε τήν περίοδο αὐτή, εἶναι μιά περίοδος πού παρουσιάζει ξεχωριστό ἐνδιαφέρον μέ τό ἰδιαίτερα ὑψηλό καλλιτεχνικό της ἐπίπεδο. Καί ἡ παρουσία κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων ἦταν καθοριστική γιά τήν ἐποχή. Τουλάχιστον αὐτό ὑποδηλώνουν τά ἔργα πού νομίζω ὅτι θά πρέπει νά ἐνταχθοῦν στήν καλλιτεχνική παραγωγή τῶν κωνσταντινουπολιτῶν ζωγράφων στήν Κρήτη, δηλαδή ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια καί τά δύο εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Ἐξάλλου, ὅπως ἔχει ὑποστηριχθεῖ, καί ἡ τοιχογράφηση τῆς ἐκκλησίας στό Σκλαβεροχώρι πιστεύεται ὅτι ἔγινε ἀπό κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους. Καί ἡ ὑπόθεση αὐτή ἔχει στηριχθεῖ στήν ὑψηλή ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημείου. Στή σύνδεση τῆς εἰκόνας τῆς Μπολώνια καί τῶν δύο εἰκονογραφημένων χειρογράφων μέ τούς κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους τοῦ Χάνδακα δέν συνηγορεῖ μόνον ἡ ὑψηλή τους ποιότητα, ἀσυνήθιστη γιά τήν τέχνη τοῦ νησιοῦ τήν ἐποχή αὐτή, ἀλλά καί ἡ πολύ στενή τεχνοτροπική καί εἰκονογραφική τους σχέση μέ ἕνα κωνσταντινουπολίτικο μνημεῖο, τή μονή τῆς Χώρας. Καί ἀκόμα σέ μιά τέτοια ὑπόθεση συνηγορεῖ, ὅσον ἀφορᾶ στά δύο εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, καί τό εἶδος τῆς τέχνης τῆς μικρογραφίας, στήν ὁποία ἦταν πολύ πιό ἐξειδικευμένοι καί ἐξοικειωμένοι οἱ ζωγράφοι τῆς Πρωτεύουσας.

Ὁ πρώιμος 15ος αἰώνας εἶναι ἡ περίοδος τῶν ζωγράφων, πού καί χρονικά ἀλλά καί ποιοτικά προηγοῦνται τῆς ἑπόμενης γενιᾶς τῶν κρητικῶν ζωγράφων, ἐκείνης τοῦ Ἀγγέλου[43] καί τῶν Φωκάδων[44]. Τό ὅτι αὐτή ἡ ἑπόμενη γενιά γαλουχεῖται ἀπό τά ἔργα τῶν ζωγράφων τοῦ πρώιμου 15ου αἰ., κωνσταντινουπολιτῶν ἤ μή, νομίζω πώς μπορεῖ εὔκολα νά φανεῖ μέσα ἀπό τή σύγκριση μιᾶς σύνθεσης τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου (Πίν. 21β) καί μιᾶς μικρογραφίας ἀπό τό χειρόγραφο τῆς Walters Art Gallery (Πίν. 20). Συγκεκριμένα, ἡ εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου μέ τόν εὐαγγελιστή Ἰωάννη καί τόν Πρόχορο καί ἡ ἀντίστοιχη μικρογραφία στό W335 μποροῦν πειστικά νά εἰκονογραφήσουν τήν παραπάνω ἄποψη. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στό Σινᾶ καί, ἄν καί ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου σ' αὐτήν (*Χεὶρ Ἀγγέλου Κρητός*) φαίνεται μεταγενέστερη, πρέπει νά ὀφείλεται σέ

[40] Ἡ Velmans εἶχε ἐντοπίσει τίς ὁμοιότητες αὐτές. Velmans, Deux manuscrits, 230, 233. *The Kariye Djami*, 3, πίν. 411-418.

[41] Ἐμμ. Μπορμπουδάκης, Ἡ βυζαντινή τέχνη εἰς τόν νομόν Ἡρακλείου, *Τό Ἡράκλειον καί ὁ Νομός του*, ἔκδ. Νομαρχίας Ἡρακλείου, Ἡράκλειον 1971, 122, πίν. στή σ. 124. *Byz. Kreta*, 328-329, εἰκ. 75, 289.

[42] Chatzidakis, Les débuts, 208-209.

[43] Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος Ἀκοτάντος: τό ἔργο καί ἡ διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 290-298. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 116-119. Ὁ ἴδιος, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, 1, Ἀθήνα 1987, 147-154 (στό ἑξῆς: *Ἕλληνες ζωγράφοι*). Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰ.*, Κατάλογος ἐκθέσεως. Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1983, 17-28, εἰκ. 4-5, 7, 9, πίν. 1-15.

[44] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 80-81, πίν. 19.3. Ἐμμ. Μπορμπουδάκης, Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἀπάνω Σύμης Βιάννου, *Πεπραγμένα τοῦ Γ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ρέθυμνο 1971)* Β', Ἀθῆναι 1974, 221-231. *Byz. Kreta*, 410-411, 447-450, 456-458, εἰκ. 421-425, 429-432, πίν. 124, 130-139. *Ἡμερολόγιο*, 9-10, πίν. 1-17 (Ἅγιος Γεώργιος Ἐμπάρου). Th. Gouma-Peterson, Manuel and John Phokas and artistic personality in late Byzantine painting, *Gesta* XXII/2 (1983), 159-170.

ἐπιζωγράφηση τῆς αὐθεντικῆς ἐπιγραφῆς (*Χεὶρ Ἀγγέλου*)[45]. Ἡ ἀπόδοση τῆς σύνθεσης στήν εἰκόνα εἶναι φανερό ὅτι ἔλαβε σοβαρά ὑπόψη της τήν ἀντίστοιχη μικρογραφία τοῦ W335. Ἀποδεικτικά στοιχεῖα αὐτῆς τῆς σχέσης ἀποτελοῦν ἡ μορφολογία τοῦ σπηλαίου μέ τίς δύο ἀπολήξεις του, ἡ στάση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη μέ τή στροφή τῆς κεφαλῆς πρός τά πίσω, τό ἀριστερό του χέρι πού στηρίζει τό κεφάλι του καί τό δεξί πού προβάλλει μέσα ἀπό τό ἱμάτιο καί ἀκουμπᾶ στό ἀριστερό γόνατο. Ἐπίσης ἡ ἀπόδοση τοῦ ἱματίου τοῦ ἁγίου εἶναι πανομοιότυπη στίς δύο παραστάσεις.

Τήν ὑπόθεση ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ σέ κωνσταντινουπολίτη καλλιτέχνη πού δούλευε στό Χάνδακα, τή στήριξα σέ ἐπί μέρους εἰκονογραφικές καί τεχνοτροπικές ἐπιλογές τοῦ ζωγράφου της. Ἀπέφυγα μιά λεπτομερή εἰκονογραφική ἀνάλυση τῆς σύνθεσης, γιατί πιστεύω πώς δέν θά εἶχε νά προσφέρει τίποτα περισσότερο ἀπό τό νά ἐνισχύσει τή διαπίστωση πώς ἡ ἀπόδοση τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανῆ στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια δέν φαίνεται νά ἀντλεῖ στοιχεῖα ἀπό τίς προϋπάρχουσες βυζαντινές ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος. Οἱ ἀπεικονίσεις αὐτές προέρχονται κυρίως ἀπό τό χῶρο τῆς μνημειακῆς τέχνης ἀλλά καί τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων[46]. Στά εἰκονογραφημένα χειρόγραφα μικρογραφίες μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ ἐντοπίζομε σέ εὐαγγελιστάρια, ψαλτήρια καί εὐαγγέλια μέ ταινιοειδή διακόσμηση, καί τά χειρόγραφα αὐτά χρονολογοῦνται κυρίως στή μεσοβυζαντινή περίοδο[47]. Στό χῶρο τῆς μνημειακῆς διακόσμησης οἱ παραστάσεις τοῦ θέματος ἐντοπίζονται σποραδικά μέχρι τό 13ο αἰ.[48], ἐνῶ αὐξάνονται σημαντικά μέ ἰδιαίτερη ἔμφαση στά μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τοῦ 14ου αἰ., ὅπου ἡ παράσταση βρίσκει τή θέση της ἀνάμεσα στίς σκηνές τοῦ ἐκτεταμένου κύκλου τῶν Παθῶν[49].

[45] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 46.3. K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai*, Berlin 1980, ἀριθ. 22, πίν. 22.

[46] Ἡ μοναδική μονογραφία πάνω στό θέμα τῆς Προσευχῆς τοῦ Χριστοῦ στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ ἐξακολουθεῖ νά παραμένει ἡ μελέτη της M. Bartmuss, *Die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung bis um 1400*, Phil. Diss., Halle 1935 (στό ἑξῆς: *Die Entwicklung*). Ὑπάρχουν ἐπίσης καί τά λήμματα γιά τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ στά εἰκονογραφικά λεξικά: *LChrI* 3, 1971, στ. 342-344, 348-349 (*Ölberg*) (J. Thuner). *RbK* II, 1971, στ. 783-791 (*Gethsemane*) (K. Wessel). L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2/II, Paris 1957, 427-431. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2, London 1967, 48-51. Ἐπίσης Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta*, 225-230. Millet, *Recherches*, 654-655. Χρήσιμες εἶναι καί οἱ ἀναφορές στό θέμα τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανῆ, πού γίνονται μέ ἀφορμή τήν ἀπεικόνισή της σέ συγκεκριμένα μνημεῖα. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950 (στό ἑξῆς: *Norman Sicily*), 285-286. Ὁ ἴδιος, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-London 1984 (στό ἑξῆς: *San Marco*) 2, Text, 6-21. R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, 3-5, Giessen 1963, 89-94 (στό ἑξῆς: *Die Monumentalmalerei*).

[47] Ἀπό τό χῶρο τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων ἐπιλεκτικά ἀναφέρω τό ψαλτήριο Paris. gr. 20, φ. 23r τοῦ 9ου αἰ. (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, Paris 1966, πίν. 44), τό εὐαγγελιστάριο τῆς μονῆς Διονυσίου ἀριθ. 587, φ. 66r, τοῦ 11ου αἰ. (Σ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ. Καδάς, *Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, Α', Ἀθῆναι 1973, εἰκ. 226), τό εὐαγγελιστάριο τῆς Πάρμας ἀριθ. 5, τοῦ β' μισοῦ τοῦ 11ου αἰ. (Lazarev, *Storia*, εἰκ. 242), τό ψαλτήριο τῆς Μελισάνθης, τῶν ἐτῶν 1131/43 (H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, πίν. 7a) καί τό εὐαγγελιστάριο Berlin qu. 66, τοῦ 13ου αἰ., φ. 87v (Bartmuss, *Die Entwicklung*, εἰκ. 1 καί A. Weyl Carr, *Byzantine Illumination 1150-1250. The Study of a Provincial Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1987, ἀριθ. 33, 81, 90-105, 212-214, πίν. 8D11).

[48] Γιά παράδειγμα, στήν ψηφιδωτή διακόσμηση τοῦ καθολικοῦ τῆς Νέας Μονῆς Χίου (περ. 1056), τοῦ Μονρεάλε (1180) καί τοῦ San Marco (13ος αἰ.), καθώς καί στόν τοιχογραφικό διάκοσμο τῆς Mileševa (1230/36). Ντ. Μουρίκη, *Τά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς Χίου*, Ἀθήνα 1985, Α', 93-94, Β', πίν. 102-105. Demus, *Norman Sicily*, 285-286, πίν. 69b. Ὁ ἴδιος, *San Marco*, 2. Plates, πίν. 1-6, εἰκ. 1-32. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εἰκ. 89.

[49] Στό Πρωτᾶτο, τό Βατοπέδι καί τό Χιλανδάρι τοῦ Ἁγίου Ὄρους (G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927, πίν. 20.2, 25.1, 70.2, 91.1-2), στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στόν Ἅγιο Νικήτα στό Čučer, στόν Ἅγιο Γεώργιο στό Staro-Nagoričino καί στήν Gračanica (Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 3-5, εἰκ. 239, 292,

Ἀντίθετα, τό ἐπεισόδιο τῆς Προσευχῆς τοῦ Χριστοῦ στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ δέν ἀποτέλεσε ποτέ συνηθισμένο θέμα στό χῶρο τῶν φορητῶν εἰκόνων. Αὐτό εἶναι εὔκολο νά ἑρμηνευθεῖ ἀφοῦ ἡ Προσευχή στή Γεθσημανῆ δέν ἀποτελεῖ οὔτε σκηνή τοῦ Δωδεκαόρτου οὔτε θέμα πού προσφέρεται γιά ἰδιωτική λατρεία, προϋποθέσεις πού θά διευκόλυναν τήν αὐτοτελή παρουσία τῆς παράστασης. Τό ἐπεισόδιο βρίσκει τή θέση του σέ εἰκόνες μόνο μαζί μέ ἄλλα ἐπεισόδια ἀπό τό Πάθος τοῦ Χριστοῦ, ὅπως, γιά παράδειγμα, σέ δύο εἰκόνες ἀπό τό Σινᾶ, ἡ μία τοῦ 11ου καί ἡ ἄλλη τοῦ 12ου αἰ., σέ δύο κρητικά τρίπτυχα μέ σκηνές τοῦ Πάθους, πού ἀποδίδονται στό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα (β΄ μισό 16ου αἰ.) καί στή σύνθεση τοῦ «Ἐπί σοί χαίρει» τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη (17ος αἰ.), πού βρίσκεται στό Μουσεῖο Μπενάκη[50]. Ἀλλά καί στή δυτική ζωγραφική ἡ παράσταση συνδυάζεται μέ ἄλλες σκηνές τοῦ Πάθους σέ τρίπτυχα, πολύπτυχα καί palae d'altare[51].

Εἶναι ἐπομένως ἀξιοσημείωτο πού τό θέμα τῆς Προσευχῆς τοῦ Χριστοῦ στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ διασώθηκε ὡς αὐτοτελής παράσταση στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια. Κι ἀκόμα πιό ἀξιοσημείωτο εἶναι τό γεγονός ὅτι μπορέσαμε νά ἐντοπίσομε ἀκόμα τρεῖς κρητικές εἰκόνες μέ τό ἴδιο θέμα. Ἡ πρώτη βρίσκεται στήν Πινακοθήκη τοῦ Κολλεγίου Christ Church τῆς Ὀξφόρδης καί πιστεύω ὅτι χρονολογεῖται στά τέλη τοῦ 15ου αἰ. (Πίν. 22)[52]. Ἡ δεύτερη εἰκόνα βρίσκεται στό Fogg Art Museum τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Harvard καί χρονολογεῖται στό β΄ μισό τοῦ 16ου αἰ. (Πίν. 23)[53]. Ἡ τρίτη εἶναι μιά στρογγυλή εἰκόνα, ἕνα tondo, πού φέρει τήν ὑπογραφή τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Βίκτωρος, ὑπογραφή πού ὁ Χατζηδάκης θεωρεῖ πλαστή (Πίν. 24)[54]. Ἡ εἰκόνα εἴτε ὡς ἔργο τοῦ Βίκτωρος εἴτε ὄχι, πρέπει νά χρονολογηθεῖ στό 17ο αἰ. Ἡ εἰκόνα ἀνῆκε στή συλλογή Λοβέρδου καί πουλήθηκε στά 1987 σέ δημοπρασία τοῦ οἴκου Sotheby's στό Λονδίνο[55].

Τό γεγονός ὅτι στά περίχωρα τοῦ Χάνδακα ὑπῆρχε μοναστήρι ἀφιερωμένο στήν Κυρία Γεθσημανῆ δίνει ἕνα πιθανό τόπο προορισμοῦ γιά εἰκόνες μέ τό θέμα αὐτό. Στό *Κατάστιχο ἐκκλησιῶν*

294, 339. P. Miljović-Pepek, *Deloto na zografite Mihaili i Eutihij*, Skopje 1967, εἰκ. 33. 1-3). Τήν παράσταση τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανῆ βρίσκομε ἐπίσης στόν τοιχογραφικό διάκοσμο τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Mateić (1356-60), τοῦ Andreaš (περ. 138-), τοῦ Koropin (14ος αἰ.) καί τοῦ Pološko (14ος αἰ.). V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, I-II, Beograd 1930-34, I, πίν. 136b, 147a, II, πίν. CXC, CLIII). Στά κρητικά μνημεῖα τῆς ὑστεροβυζαντινῆς περιόδου, ἡ παράσταση τῆς Γεθσημανῆ εἶναι σπάνια. Ἀπ' ὅσο ξέρω ὑπάρχει στήν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ στίς Ποταμιές Πεδιάδος (14ος αἰ.) καί στόν Ἅγιο Γεώργιο Ἐμπάρου (1436).

50 G. καί M. Soteriou, *Icônes du Mont Sinai*, Athènes 1956-58, εἰκ. 66-67, 145. M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο μέ σκηνές ἀπό τό Πάθος τοῦ Χριστοῦ στή Δημοτική Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 145-176, ἰδ. 154-156, πίν. Δ΄, Ε΄, ΣΤ΄α. Ἡ ἴδια, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (;), ἄλλοτε σέ ξένη ἰδιωτική συλλογή, *Πεπραγμένα τοῦ Ε΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Ἅγιος Νικόλαος 1981*, Β΄, Ἡράκλειο 1985, 209-249, ἰδ. 220, πίν. ΛΖ΄. Ὄ. Γκράτζιου, Ἡ εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στό Σεράγεβο καί τά ἐπάλληλα ἐπίπεδα σημασιῶν της, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-1988), εἰκ. 4. Ἰ. Κ. Ρηγόπουλος, *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καί ἡ φλαμανδική χαλκογραφία*, Ἀθῆναι 1979, ἀριθ. 12, 23, πίν. 38.

51 Στό τρίπτυχο τοῦ Andrea Vanni μέ σκηνές τοῦ Πάθους, περ. 1385 (βλ. παραπάνω ὑποσημ. 20), καί σέ ἄλλα τρίπτυχα τοσκανικῆς καί βενετικῆς τέχνης, Shapley, *Kress Collection*, K1430, εἰκ. 65. Pallucchini, *Pittura veneziana*, εἰκ. 227, 230, στήν κάτω ζώνη (predella) μιᾶς pala d'altare τοῦ Giovanni di Paolo στό Βατικανό, σέ πολύπτυχο τοῦ Giovanni da Milano (βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 20), στή Maestà τοῦ Duccio (J. White, *Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, εἰκ. 52, πίν. 32) κτλ.

52 J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London 1967, 64, πίν. 63. Βασιλάκη, Κρητικές εἰκόνες, 31-32.

53 E. S. Siple, The Fogg Museum of Art at Harvard, *BurlMag* L (May 1927), 309, πίν. III.A.

54 Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 199.

55 Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 54.1. A. Embiricos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967, εἰκ. 98. *Sotheby's Icons and Russian Works of Art*, London, Friday 17th Oct. 1986, ἀριθ. 33.

καί μοναστηριῶν τοῦ κοινοῦ, πού δημοσίευσε ὁ Ζ. Τσιρπανλῆς, ὑπάρχει μνεία τοῦ μοναστηριοῦ. Ἐκεῖ ἀναφέρεται πώς ἡ ἐκκλησία ἦταν παλιά καί μικρή, πώς κτίστηκε ἐκ βάθρων στά 1290/1294, πώς καταστράφηκε μέ τό σεισμό τοῦ 1303 καί πώς ξανακτίστηκε σέ μεγαλύτερο μέγεθος[56]. Τό μοναστήρι μνημονεύεται καί τό 16ο αἰ. δυό φορές. Τήν πρώτη φορά ἀναφέρεται σέ μαρτυρία πού ὁ ἀκαδημαϊκός καθηγητής Μ. Μανούσακας χρονολογεῖ στά 1517 μέ 1534[57] καί τή δεύτερη σέ σημείωμα τοῦ 1584 στό σιναϊτικό κώδικα 309[58]. Τό μοναστήρι εἶχε στήν κατοχή του πολύτιμα ἔργα, ὅπως ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ 1600, ἔργο τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα[59]. Γι' αὐτό λοιπόν τό μοναστήρι εἶναι πιθανό νά προοριζόταν καί ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ. Καί τούς λόγους αὐτῆς τῆς ἀφιέρωσης μόνον ὁ βενετός ἀφιερωτής της ἦταν σέ θέση νά γνωρίζει.

Summary

SOME REMARKS ON CRETAN PAINTING OF THE EARLY FIFTEENTH CENTURY

M. Vassilaki

An icon of the Agony in the Garden (Pls. Β΄-Ε΄ and 15-17) in the National Gallery of Bologna was the occasion for setting down some observations on Cretan painting in the early fifteenth century. This period, which is believed to have played a particularly important part in the development of Cretan painting, is characterized and defined by the presence of Constantinopolitan painters on the island. We possess a considerable amount of archival material about these painters, but none of their work has so far been identified. The aim of this study is to throw some light, faint though it may be, on the problem.

[56] Ζ. Τσιρπανλῆς, *Κατάστιχο ἐκκλησιῶν καί μοναστηριῶν τοῦ κοινοῦ (1248-1548)*, Ἰωάννινα 1985, 69, ἀριθ. 133, 171.

[57] Μ. Μανούσακας, Ἡ χειροτονία ἱερέων τῆς Κρήτης ἀπό τό Μητροπολίτη Κορίνθου (ἔγγραφα τοῦ ΙΣΤ΄ αἰῶνος), *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Δ΄ (1964-1965), 325, 326.

[58] V. Beneševič, *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in monte Sina asservantur*, I, Petropoli 1911, ἀριθ. 309: *1584 μηνὶ σεπτεμβρίῳ ἐκληρονόμησα τὸ αὐτὸ στιχηράριον ἀπὸ τοῦ ἄνωθεν παπᾶ κὺρ Ἰωνᾶ ἀπὸ τὴν Παναγίαν τὴν Γεθσημανῆ ὀνομαζομένην Κλήμης ἱερομόναχος Σιναΐτης.*

[59] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Οἱ μικρογραφίες ἑνός κρητικοῦ χειρογράφου τοῦ 1600, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΓ΄ (1985-1986), 191-207.

Three different episodes of the Agony in the Garden are depicted on the Bologna icon, as they are narrated in the gospel of St. Luke (Luke 22: 39-46). From the same gospel comes the passage 22:42, written in Latin and inserted between the figures of Christ and God in the episode of their conversation. Both iconographically and stylistically the icon belongs to the Late Byzantine tradition. Nevertheless we can trace in the composition elements adopted from Western painting. These include the depiction of God as human and the chalice held by the angel approaching Christ (Pl. 16). These features all give the icon a character that fully accords with the painting which was being produced in Crete under the Venetian occupation.

The Bologna icon exhibits stylistic features in common with the frescoes in the church of the Panayia at Sklaverochori Pediados (Pl. 18), for which a date at the beginning of the fifteenth century has been proposed. At the same time the iconographic and stylistic affinity of the icon with the illuminated manuscript W335 in the Walters Art Gallery at Baltimore is decisive. The manuscript contains the commentary of Federigo da Venezia on the Apocalypse of St. John and was produced at Candia, Crete in 1415. The miniatures contain clear iconographic and stylistic references to the mosaic and mural decoration of the Chora monastery at Constantinople (1315-20). The Bologna icon also contains similar references. To the same group may be added the miniatures of the Akathistos that illustrate the manuscript Escorial R.I. 19 (Pl. 21α), and which on the one hand are assigned to the painting produced in Crete under the Venetians, and on the other are directly linked with a Constantinopolitan manuscript that today is in the State Historical Museum of Moscow (no. 429). At the same time, the Escorial manuscript contains elements which are similar to those in the mural decoration of the parecclesion of the Chora monastery.

These clear iconographical and stylistic references in three works (the Bologna icon and the illuminated manuscripts W335 and Escorial R.I. 19) to a church at Constantinople seem to be decisive in connecting these works with the painting being produced by Constantinopolitan painters in Venetian-held Crete. This generation of painters also nurtured the following one, that of painters like Angelos and the Phokades. A comparison of the Sinai icon by Angelos depicting St. John the Theologian and Prochoros (Pl. 21β) with the miniature of the same subject in the manuscript W335 (Pl. 20), may illustrate this relationship.

The second part of the study traces the iconographic antecedents of the icon and the subject, and identifies three more Cretan icons depicting the Prayer in Gethsemane (Pls. 22-24). It also attempts to suggest the intended location of these icons, whose subject, as an independent representation, is most unusual in the world of portable icons. The monastery of Our Lady of Gethsemane on the outskirts of Candia is one likely candidate.

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΗΝΟΛΟΓΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΕΤΕΩΡΟΥ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τόν Ἰανουάριο τοῦ 1964 ὁ Μανόλης Χατζηδάκης, γενικός τότε γραμματεύς τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἐπιτροπῆς καί κύριος ἐμψυχωτής τῆς μεγάλης βυζαντινῆς ἐκθέσεως τῶν Ἀθηνῶν, μέ ἔστειλε μαζί μέ τόν Φώτη Ζαχαρίου στό Μεγάλο Μετέωρο, γιά νά ἐπιλέξω τίς εἰκόνες πού θά ἐξετίθεντο μετά μερικούς μῆνες στό Ζάππειο Μέγαρο. Ἀνάμεσα στίς ἄλλες εἰκόνες πού εἶδα τότε, ἦταν καί δώδεκα εἰκόνες μηνολογίου, ἀπό τίς ὁποῖες ἐξετέθησαν οἱ πέντε[1]. Ἡ ἔκδοση τιμητικοῦ τόμου, ἀφιερωμένου στόν ἐξέχοντα ἐρευνητή τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς καί δάσκαλό μου, μοῦ παρέχει τήν εὐκαιρία νά ἐπανέλθω ἐκτενέστερα στό θέμα αὐτό, διατυπώνοντας συμπεράσματα κάπως διαφορετικά ἀπό αὐτά στά ὁποῖα εἶχα καταλήξει ὅταν ἔγραφα τά σχετικά λήμματα πρίν ἀπό εἴκοσι πέντε χρόνια[2].

Οἱ εἰκόνες μηνολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου ἔχουν διαστάσεις περίπου 40 × 30 ἐκ., εἶναι σκαφωτές, καί οἱ περισσότερες ἀπεικονίζουν σέ τρεῖς σειρές ὄρθιους μετωπικούς ἁγίους. Ὅλες ἔχουν κρίκο ἀναρτήσεως. Τρεῖς εἰκόνες περιλαμβάνουν σκηνές. Σέ ἀντίθεση μέ τίς ἀνάλογες βυζαντινές[3] καί ρωσικές[4] εἰκόνες, ὅπου ζωγραφίζονται παραστάσεις γιά ὅλες τίς ἡμέρες κάθε μηνός, στίς εἰκόνες τοῦ Μεγάλου Μετεώρου περιλαμβάνεται μικρό μόνο μέρος τῶν ἑορταζομένων ἁγίων ἤ γεγονότων μιᾶς ὁρισμένης περιόδου. Ἄν ἐξαιρέσομε τόν Σεπτέμβριο καί τόν Ὀκτώβριο, οἱ περίοδοι αὐτές δέν ἀντιστοιχοῦν σέ ἀκέραιους μῆνες, σέ μερικές μάλιστα περιπτώσεις ἡ ἡμερολογιακή συνέχεια διασπᾶται[5]. Οἱ παραστάσεις πού ἀντιστοιχοῦν στό δεύτερο ἑξάμηνο (Μαρτίου-Αὐγούστου) εἶναι σχετικά λίγες: τέσσερις μόνον ἀπό τίς δώδεκα εἰκόνες παριστοῦν ἁγίους πού ἑορτάζονται τήν περίοδο αὐτή. Ἀνάλογη ἀνισότητα στήν κατανομή τῶν παραστάσεων παρατηρεῖται στό

[1] *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, Ἀθῆναι 1964, κθ΄, λ΄, 237-238, ἀριθ. 253-257.

[2] Εὐχαριστῶ θερμά τόν Πανοσιολογιώτατο Καθηγούμενο τοῦ Μεγάλου Μετεώρου π. Ἀθανάσιο, πού μέ διευκόλυνε νά ξαναεξετάσω τίς εἰκόνες.

[3] Γ. καί Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθῆναι 1956, 1958, 115-125, εἰκ. 126-145. Πρβλ. K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, 284-285, 296-304, καί P. Mijović, *Menolog*, Beograd 1973, 179-181. Οἱ εἰκόνες αὐτές ἀνάγονται ὅλες στόν 11ο-12ο αἰ.

[4] Βλ. P. Mijović, ἔ.ἀ., 181-186, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία.

[5] Στήν πρώτη εἰκόνα ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ Ζαχαρίου (5 Σεπ.) παρεμβάλλεται μεταξύ τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου καί τῆς ἁγίας Θέκλης (20 καί 24 Σεπ.), ἐνῶ ὁ ἅγιος Χαρίτων (28 Σεπ.) εἶναι ζωγραφισμένος μετά τόν ἅγιο Κυριακό, πού ἑορτάζεται στίς 29 Σεπτεμβρίου. Σέ ἄλλη εἰκόνα παριστάνονται ὁ Λιθοβολισμός τοῦ ἁγίου Στεφάνου (27 Δεκ.) καί ἡ Τρίτη Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου (25 Μαΐου). Μεταξύ τῶν δύο ἁγίων Θεοδώρων (8 καί 17 Φεβ.) παρεμβάλλεται πιθανότατα ὁ ἅγιος Νικόλαος ὁ Νέος (9 Μαΐου). Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ ἐν τῷ Θαυμαστῷ Ὄρει (24 Μαΐου) προηγεῖται τῶν ἁγίων Κωνσταντίνου καί Ἑλένης (21 Μαΐου), ὁ ἅγιος Προκόπιος (8 Ἰουλίου) τῶν ἁγίων Πέτρου καί Παύλου (29 Ἰουνίου). Ἡ προτελευταία ἀπό τίς εἰκόνες μας περιλαμβάνει ἁγίους πού ἑορτάζονται μεταξύ 12ης Ἰουνίου καί 1ης Αὐγούστου, ἡ τελευταία ἁγίους τοῦ Ἰουλίου. Στήν εἰκόνα αὐτή ὁ ἅγιος Παντελεήμων (27 Ἰουλίου) προηγεῖται τοῦ ἁγίου Ἑρμολάου, πού ἑορτάζει μιάν ἡμέρα ἐνωρίτερα. Δέν λείπουν καί οἱ παρεξηγήσεις. Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος (23 Ὀκτ.) εἰκονίζεται στήν θέση τοῦ ἀποστόλου Ἰακώβου (30 Ἀπρ.).

Μηνολόγιο τοῦ Συμεών τοῦ Μεταφραστοῦ[6]. Τό γεγονός ὅτι ἀπό τούς ἁγίους τοῦ Αὐγούστου εἰκονίζονται μόνον οἱ Μακαβαῖοι (1η Αὐγούστου) ἀποτελεῖ ἴσως ἔνδειξη ὅτι ὑπῆρχαν καί ἄλλες εἰκόνες, πού δέν σώζονται. Οἱ εἰκόνες παρουσιάζουν ἀρκετές φθορές στήν ζωγραφική ἐπιφάνεια καί ἔχουν πάθει μεγάλη ζημιά ἀπό τό σαράκι· συντηρήθηκαν τό 1963 ἀπό τόν Φώτη Ζαχαρίου.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Σεπτεμβρίου διαφέρει, ὅπως θά δοῦμε, ἀπό τίς ὑπόλοιπες. Νά εἶναι τό μόνο σωζόμενο κομμάτι μιᾶς δεύτερης σειρᾶς εἰκόνων μηνολογίου; Ἄν λάβομε ὑπ' ὄψιν ὅτι ἔχει τίς ἴδιες διαστάσεις μέ τίς ἄλλες καί ὅτι δέν ἀπέχει χρονικά ἀπ' αὐτές, φαίνεται ἐξ ἴσου πιθανόν νά ἄρχισε νά ζωγραφίζει τήν σειρά ἕνας ἁγιογράφος, πού εἴτε πέθανε εἴτε γιά οἰκονομικούς ἤ ἄλλους λόγους διέκοψε τήν συνεργασία του μέ τήν μονή, ἡ ὁποία ἀνέθεσε σέ ἄλλον καλλιτέχνη νά ζωγραφίσει τίς ὑπόλοιπες εἰκόνες.

Ἡ πρώτη εἰκόνα, διαστάσεων 39,5 × 29,6 × 2,8 ἑκ., χωρίζεται σέ τρεῖς ζῶνες μέ λεπτές γραμμές (Πίν. 25). Στήν ἐπάνω ζώνη εἰκονίζονται ὁ ἅγιος *Συμεὼν ὁ Στυλίτης*[7], στηθαῖος πάνω σέ κίονα, *τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαὴλ* καί ἡ ἁγία *Εὐφημία*, πού ὑψώνει σταυρό. Τό ἐν Χώναις θαῦμα παριστάνεται στόν τύπο πού ἀποκρυσταλλώθηκε στούς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καί υἱοθετήθηκε ἀπό τούς κρητικούς ζωγράφους[8]. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ἀριστερά, μπήγει μέ ὁρμή τό κοντάρι του στά θεμέλια τοῦ ναοῦ του στίς Χῶνες τῆς Φρυγίας, καί στήν τρύπα πού ἄνοιξε χάνεται τό νερό τοῦ ποταμοῦ, πού «ἄνδρες ἑλληνίζοντες» εἶχαν ἐκτρέψει καί κινδύνευε νά παρασύρει τό κτήριο καί τόν προσμονάριό του μοναχό Ἄρχιππο. Μπροστά στόν ναό — ψηλό καί στενό τρουλλαῖο κτίσμα — στέκεται μέ τά χέρια ὑψωμένα σέ δέηση ὁ Ἄρχιππος, πού εἰκονίζεται σέ μικρότερη κλίμακα. Ὁ ἄγγελος μέ τήν ζωηρή ἀντικίνηση, τά ἀνοικτά πόδια, τό δεξί χέρι ὑψωμένο καί τό ἀριστερό κατεβασμένο καί σκεπασμένο μέ τό ἱμάτιο, τό ἕνα φτερό ὑψωμένο καί τό ἄλλο μισοκρυμμένο πίσω ἀπό τήν πλάτη του, καί μέ τήν ἄκρη τοῦ ἱματίου πού ἀνεμίζει ἀριστερά, θυμίζει τήν ἀντίστοιχη μορφή εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων (τοῦ 14ου αἰ.), τῆς Ἰακωβατείου Βιβλιοθήκης στό Ληξούρι (τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰ.) καί τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (τοῦ 16ου αἰ. κατά τόν Χατζηδάκη), καθώς καί τοιχογραφίας τῆς τράπεζας τῆς Μεγίστης Λαύρας[9]. Ὁ Ἄρχιππος παρουσιάζει μεγαλύτερη ὁμοιότητα μέ τίς εἰκόνες τοῦ Ληξουρίου καί τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου καί μέ τήν τοιχογραφία τῆς Λαύρας, ἐνῶ ὅμοιος ναός, μέ «ἀθηναϊκό» τροῦλλο καί δύο ἀετώματα, ἀπαντᾶ στήν εἰκόνα τῶν Ἱεροσολύμων.

Τήν δεύτερη ζώνη καταλαμβάνουν οἱ ἅγιοι *Εὐστάθιος* καί *Θεοπίστη* μέ τούς δύο γιούς τους Ἀγάπιο καί Θεόπιστο, ὁ *Εὐβαγγελησμός Ζαχαρίου*, ὅπου ἄγγελος ἐπιφαίνεται στόν ἅγιο πού θυμιᾶ μπροστά σέ ἁγία τράπεζα κάτω ἀπό κιβώριο, καί ἡ ἁγία *Θέκλη* μέ μοναχική ἀμφίεση. Τόσο αὐτή, ὅσο καί ὁ Εὐστάθιος καί ἡ οἰκογένειά του, στέκονται κατά μέτωπον καί ὑψώνουν μπροστά στό στῆθος σταυρό. Στήν κάτω ζώνη δύο μαρμάρινοι κίονες στηρίζουν τόξα. Στά μετακιόνια στέ-

[6] H. Delehaye, *BHG*², 275-292.

[7] Ὅλες οἱ ἐπιγραφές εἶναι γραμμένες μέ μεγαλογράμματη γραφή. Μεταγράφομε τά ὀνόματα τῶν ἁγίων καί τῶν ἑορτῶν μέ μικρά γράμματα, διατηρώντας, ὅπου ὑπάρχουν, τίς ἀνορθογραφίες. Σέ ὁρισμένες εἰκόνες διατηροῦνται ἴχνη ἀπό μεταγενέστερες ἐπιγραφές, πού δέν ἀπομακρύνθηκαν τελείως κατά τήν συντήρηση.

[8] Γιά τήν εἰκονογραφία τοῦ ἐν Χώναις θαύματος, βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Τό ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Α΄ (1959) (ἐφ' ἑξῆς: Τό ἐν Χώναις θαῦμα), 26-39, καί Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθῆναι 1977, 71-72.

[9] Γιά τήν εἰκόνα τῶν Ἱεροσολύμων, βλ. K. Weitzmann κ.ἄ., *Frühe Ikonen*, Wien-München 1965, XXXIII, LXXXIV, εἰκ. 69 (M. Chatzidakis), γιά τήν εἰκόνα τοῦ Ληξουρίου, τόν κατάλογο *Βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη*, Ἀθήνα 1986, 125-126, ἀριθ. 127, γιά τήν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου, Ξυγγοπούλου, Τό ἐν Χώναις θαῦμα, καί γιά τήν τοιχογραφία τῆς Μεγίστης Λαύρας, G. Millet, *Monuments de l'Athos* (ἐφ' ἑξῆς: *Athos*), Paris 1927, πίν. 145.3.

κονται δύο ἀναχωρητές — ὁ ἅγιος *Κυριακὸς ὁ Ἀναχωρητὴς* καί ὁ ἅγιος *Χαρίτων* — καί ἕνας ἱεράρχης — ὁ ἅγιος *Γρηγόριος τῆς Μεγάλης Ἀρμενί(ας)*. Ὁ ἅγιος Κυριακός κρατεῖ κλειστό εἰλητάριο καί εὐλογεῖ, ὁ ἅγιος Χαρίτων βαστᾶ εἰλητάριο μέ ἐπιγραφή πού ἀρχίζει μέ τίς λέξεις *ΟΥΑΙ ΤΩ ΑΜΕΛΕΙ*, ἐνῶ ὁ ἅγιος Γρηγόριος, ντυμένος πολυσταύριο φελόνιο, ὑψώνει κλειστό κατάκοσμο εὐαγγέλιο. Μικρός σταυρός κρέμεται στό στῆθος ὅλων τῶν εἰκονιζομένων ἀσκητῶν — τοῦ ἁγίου Συμεών, τῆς ἁγίας Εὐφημίας, τοῦ ἁγίου Κυριακοῦ καί τοῦ ἁγίου Χαρίτωνος. Στήν εἰκόνα αὐτή ὁ κάμπος ἔχει ἀπόχρωση ὤχρας καί τό δάπεδο δηλώνεται μέ πράσινο χρῶμα στήν πρώτη καί τήν τρίτη ζώνη, ἐνῶ στήν μεσαία μιμεῖται κόκκινο μάρμαρο.

Οἱ ὑπόλοιπες ἕνδεκα εἰκόνες διαφέρουν στήν τεχνοτροπία. Ὁ κάμπος τους εἶναι χρυσός καί δάπεδο ἤ τοπίο δέν δηλώνεται στίς μεμονωμένες μορφές, ἀλλά μόνο στίς σκηνές. Οἱ ἱεράρχες φοροῦν πολυσταύριο ἤ μονόχρωμο φελόνιο, ὠμοφόριο, χρυσό ἐπιτραχήλιο καί ἐπιγονάτιο, κρατοῦν κλειστό εὐαγγέλιο καί εὐλογοῦν. Οἱ ἀναχωρητές δέν ἔχουν σταυρό κρεμασμένο στό στῆθος. Οἱ στρατιωτικοί ἅγιοι δέν φοροῦν πανοπλία, ἀλλά στολή μάρτυρος. Ὅλοι οἱ μάρτυρες κρατοῦν σταυρό μέ τρεῖς κεραῖες, ἀπό τίς ὁποῖες ἡ κάτω εἶναι λοξή. Στίς περισσότερες εἰκόνες παριστάνονται ἐννέα ἅγιοι — τρεῖς σέ κάθε σειρά. Σέ μία μόνον οἱ σειρές περιλαμβάνουν τέσσερις μορφές.

Ἡ πρώτη ἀπό αὐτές τίς εἰκόνες περιλαμβάνει δώδεκα ἁγίους τοῦ Ὀκτωβρίου[10] (Πίν. 26). Στήν ἐπάνω σειρά εἰκονίζονται ὁ ἅγιος *Κυπριανὸς* μέ πολυσταύριο καί ὁ ἅγιος *Διονίσιος ὁ Ἀ-ρ[εοπαγίτης]* μέ μονόχρωμο φελόνιο, ὁ ἀπόστολος *Θωμᾶς* πού κρατεῖ κλειστό εἰλητάριο, καί ὁ ἅγιος *Σέ[ρ]γιος*, μέ κοντό φόρεμα, πού ὑψώνει σταυρό. Ἀκολουθοῦν στήν μεσαία σειρά ὁ ἅγιος *Βάκχος* μέ ποδήρη αὐτός χιτώνα, ὁ εὐαγγελιστής *Λουκᾶς* πού κρατεῖ κλειστό εὐαγγέλιο, ὁ ἅγιος *Ἀρτέμιος* πού ὑψώνει πλαγίως σταυρό καί ὁ ἅγιος *Ἰλαρί[ων] ὁ Μέγ[α]ς*, πού κρατεῖ κλειστό εὐαγγέλιο. Στήν τρίτη σειρά εἶναι ζωγραφισμένοι δύο ἐπίσκοποι — οἱ ἅγιοι *Ἀβέρκιος Ἱεραπόλεως* καί *Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος* — καί δύο μάρτυρες — ὁ ἅγιος *Δημήτριο[ς]* καί ὁ φίλος του *Νέστωρ*.

Στήν ἑπόμενη εἰκόνα εἶναι ζωγραφισμένοι ἐννέα ἅγιοι πού ἑορτάζουν τό πρῶτο δεκαπενθήμερο τοῦ Νοεμβρίου[11] (Πίν. 27). Στήν πρώτη σειρά οἱ ἅγιοι *Κοσμᾶς* καί *Δαμιαννὸς* κρατοῦν νάρθηκα καί λαβίδα ὁ πρῶτος, νάρθηκα μόνον ὁ δεύτερος, ἐνῶ ὁ ἅγιος *Ἰωανίκιος* κρατεῖ κλειστό εἰλητάριο καί ὑψώνει τό ἀριστερό χέρι μπροστά στό στῆθος. Ἀκολουθοῦν στήν ἑπόμενη σειρά ὁ ἅγιος *Παῦλος ὁ Ὁμολογιτής*, πού φορεῖ μοναχικό ἔνδυμα, ἄν καί ἦταν ἀρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως, ὁ *ἄρχων Μηχαὴλ* ντυμένος πανοπλία, πού ὑψώνει μέ τό δεξί χέρι τό σπαθί του, ἐνῶ κρατεῖ μέ τό ἀριστερό τό θηκάρι, καί ὁ ἅγιος *Μηνᾶς* πού κρατεῖ τόν σταυρό τοῦ μάρτυρος. Στήν τρίτη σειρά στέκονται ὁ ἅγιος *Θεόδορος ὁ Στουδίτης*, πού κρατεῖ κλειστό εἰλητάριο καί εὐλογεῖ, ὁ ἅγιος *Ἰω(άννης) ὁ Ἐλεήμων* μέ πολυσταύριο φελόνιο (Πίν. 37β), καί ὁ σχεδόν ἐξίτηλος ἀπόστολος *Φίληππος*. Ἡ παράσταση τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ ἀντιγράφει κρητικό πρότυπο, ὅπως ἡ τοιχογραφία τοῦ Ξένου Διγενῆ στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, τοῦ 1470, καί ἰδίως δύο εἰκόνες στό Σινᾶ καί τήν Πάτμο[12]. Ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης εἰκονίζεται ἐδῶ μέ ἱερατικά ἄμφια, μέ φαρδύ

[10] Διαστάσεις: 39,6 × 30 × 2,8 ἑκ. Στήν πίσω πλευρά ὑπάρχει λευκό ἐπίχρισμα, πάνω στό ὁποῖο ἔχουν χαραχθεῖ σχέδιο ναοῦ μέ δύο τρούλλους καί τά ὀνόματα τῶν εἰκονιζομένων ἁγίων.

[11] Διαστάσεις: 39,6 × 30,2 × 2,8 ἑκ. Πρβλ. *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, 237, ἀριθ. 253.

[12] Γιά τίς δύο εἰκόνες καί γιά τόν τύπο γενικότερα, βλ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 101-102, πίν. 114, 205δ· γιά τήν τοιχογραφία, Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενής καί ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Πατέρων στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης, *Πεπραγμένα τοῦ Δ΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β΄, Ἀθήνα 1981, 561, πίν. 148· γιά τήν χρονολόγησή της, Π. Λ. Βοκοτοπούλου, Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ξένου Διγενῆ στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, *ΑΑΑ* XVI (1983), 142-145. Σέ εἰκόνα τοῦ Ἀμαλιείου Ὀρφανοτροφείου ὁ μανδύας εἶναι ποδήρης· βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰώνας*, Ἀθήνα 1983, 60, ἀριθ. 54.

ἐπίρραμμα διακοσμημένο μέ ἑλικόφυλλα γύρω στόν λαιμό (Πίν. 37β). Ὁ τύπος αὐτός ἐμφανίζεται στούς χρόνους τῶν Παλαιολόγων κυρίως σέ μακεδονικές τοιχογραφίες καί γνωρίζει μεγάλη διάδοση στήν κρητική σχολή, χωρίς νά εἶναι ἄγνωστος καί στό ἐργαστήριο τῶν Θηβῶν[13].

Ἐννέα μορφές εἰκονίζονται καί στήν τέταρτη εἰκόνα[14] (Πίν. 28)· ἡ πρώτη — ὁ εὐαγγελιστής *Ματθ[αῖ]ος* πού κρατεῖ κλειστό εὐαγγέλιο — ἑορτάζει στίς 16 Νοεμβρίου, ἡ τελευταία — ἡ ἁγία *Ἄνα* — στίς 9 Δεκεμβρίου. Στήν πρώτη σειρά, ἐκτός ἀπό τόν ἅγιο Ματθαῖο, εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ ἅγιοι *Γρηγ[όριος] ὁ Θαυμ(α)τουργός* καί *Ἰάκοβος ὁ Πέρσως*, πού ὑψώνει σταυρό· τό δεξί του χέρι προβάλλει ἀπό σχισμή στήν χειρίδα τοῦ ἐπενδύτη του[15]. Στό ἄκρο τῆς ἑπόμενης σειρᾶς ὁ ἅγιος *Στέφα[νος] ὁ Νέος* κρατεῖ ὡς συνήθως εἰκόνα, καθώς καί εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή *ΕΙ ΤΙC ΟΥ ΠΡ[ΟC]ΚΥΝ[ΕΙ] ΤΟΝ Κ(ύριο)Ν Η[ΜΩΝ ΙΗCΟΥΝ] Χ(ριστὸ)Ν ΕΝ Η[ΚΟ]ΝΙ ΠΕΡ[ΙΓΡΑΠΤΟΝ]*[16]. Ἀκολουθοῦν ὁ ἀπόστολος *Ἀνδρέ(ας)*, πού περιέργως κρατεῖ βιβλίο ἀντί γιά εἰλητάριο, καί ἡ ἁγία *Βαρβάρρα*, μέ σταυρό στό ἀριστερό χέρι. Στήν τρίτη σειρά ὁ ἅγιος *Σάβας* κρατεῖ εἰλητάριο ὅπου διαβάζομε *...ΑΓΑΠΙΝ ΑΚΟΥCΑΤΕ ΜΟΥ Φ[ΟΒΟΝ] Κ(υρίο)Υ*. Δίπλα του στέκονται ὁ ἅγιος *Νικόλαος* καί ἡ ἁγία Ἄννα.

Ἡ ἑπόμενη εἰκόνα περιλαμβάνει ἐννέα ἁγίους, πού ἑορτάζονται μεταξύ τῆς 12ης καί τῆς 17ης Δεκεμβρίου[17] (Πίν. 29). Μετά τόν ἅγιο *Σπιρίδωνα*, μέ τόν χαρακτηριστικό σκοῦφο, πού θά κρατοῦσε στό ὑψωμένο δεξί χέρι ἕνα κεραμίδι[18], ἀκολουθοῦν δύο ὁμάδες ἁγίων πού συνεορτάζονται: οἱ μάρτυρες *Εὐστράτιος, Αὐξεντίου* (sic), *Εὐγένιος, Μαρδά[ρ]ιος* καί *Ὀρ[έ]στιος* καί, στήν κάτω σειρά, *[ο]ἱ ἅ[γ]ιοι Τρῖς Παῖδες Ἀνανί(ας), [Ἀζ]αρί(ας)* καί *Μισαήλ*, πού φοροῦν ποδήρεις χιτῶνες καί ἀπό πάνω ἐπενδύτες καί μανδύες καί στό κεφάλι τά ἑβραϊκά τεφιλίν[19].

Ἐφθαρμένα εἶναι τά πρόσωπα τῶν ἁγίων τῆς ἕκτης εἰκόνας, πού ἑορτάζονται μεταξύ 17ης Δεκεμβρίου καί 18ης Ἰανουαρίου[20] (Πίν. 30). Τήν ἄνω σειρά καταλαμβάνουν ὁ *προφ(ήτης) Δανιήλ*, ὁ *ἱερομ[άρ]τυς Ἰγνάτ[ιος]*, ἀρχιεπίσκοπος Ἀντιοχείας, πού μαρτύρησε ἐπί Τραϊανοῦ, καί ἡ

[13] Βλ. σχετικά D. Mouriki, The portraits of Theodore Studites in Byzantine art, *JÖB* 20 (1971), 264-266, 268, 270. Ἔργο τοῦ θηβαϊκοῦ ἐργαστηρίου εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Γαλατάκη στήν Εὔβοια, ὅπου ὁ ἅγιος Θεόδωρος εἰκονίζεται μέ τό ἴδιο ἐπίρραμμα (Ἰ. Λιάπη, *Μεσαιωνικά μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθῆναι 1971 (ἐφ' ἑξῆς: *Εὔβοια*), 69, πίν. 34α). Ἡ Κα Μουρίκη γράφει περιέργως στήν ὡραία μελέτη της (σ. 269, σημ. 91) ὅτι ὁ ἅγιος Θεόδωρος φορεῖ στήν εἰκόνα μας ὠμοφόριο. Ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης δέν εἰκονίζεται ποτέ ὡς ἐπίσκοπος. Ἡ ἐφθαρμένη μορφή τοῦ ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ, πού ἡ Ἀ. Τσιτουρίδου ταυτίζει σωστά μέ τόν ἅγιο (*Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ στή Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 201, πίν. 102), δέν φορεῖ ἀσφαλῶς «σταυροφόρο ὠμοφόριο», ἀλλά ἐπίρραμμα στούς ὤμους.

[14] Διαστάσεις: 39 × 29,7 × 3,4 ἑκ. Πρβλ. *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, 237, ἀριθ. 254.

[15] Ἡ λεπτομέρεια αὐτή ἀπαντᾶ λ.χ. στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ (Ν. Νικονάνου, *Μετέωρα*, Ἀθήνα 1987, εἰκ. 52), τῆς μονῆς Σταυρονικήτα (Μ. Χατζηδάκη, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὄρος 1986 (ἐφ' ἑξῆς: *Θεοφάνης*), 105, εἰκ. 147), τῆς Μεταμορφώσεως Βελτσίστας καί τῆς τράπεζας τῆς μονῆς Διονυσίου (Κ. Καλοκύρη, *Ἄθως*, Ἀθῆναι 1963, πίν. VI), ὅπου ὁ ἅγιος εἰκονίζεται στόν ἴδιο ἀκριβῶς τύπο. Τόν τύπο *ὁ Πέρσος* τῆς ἐπιγραφῆς ξαναβρίσκομε στήν μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκη, *Θεοφάνης*, εἰκ. 54), στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς ἁγιορειτικῆς μονῆς Ἁγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 187.4) καί στήν Βελτσίστα.

[16] Τήν ἐπιγραφή αὐτή συνιστᾶ ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ (*Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909 (ἐφ' ἑξῆς: *Ἑρμηνεία*), 163· πρβλ. καί 294) καί ἀπαντᾶ στίς περισσότερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου Στεφάνου τοῦ Νέου.

[17] Διαστάσεις: 39,5 × 29,5 × 3 ἑκ.

[18] *Ἑρμηνεία*, 171.

[19] Βλ. σχετικά E. Revel-Neher, Problèmes d'iconographie judéo-chrétienne: Le thème de la coiffure du Cohen Gadol dans l'art byzantin, *Journal of Jewish Art* 1 (1974), 50-65.

[20] Διαστάσεις: 39,6 × 30 × 3 ἑκ.

ἁγία *Ἀναστασία ἡ Φαρμακολύτρια*. Ἀκολουθοῦν, στήν δεύτερη σειρά, ὁ πρωτομάρτυς *Στέφανος*, πού κρατεῖ κλειστό βιβλίο καί θυμιᾶ, ὁ ἅγιος *Βασίλιος* καί ὁ ἅγιος *Σίλβεστρος πάπα(ς) Ῥώμης*, καί στήν τρίτη οἱ ἅγιοι *Θεοδόσιος ὁ Κοινο[βι]άρχ[ης]*, *Ἀντώνιος* καί *Ἀθανάσιος*.

Ἡ ἑπόμενη εἰκόνα δέν περιλαμβάνει μεμονωμένες μορφές, ἀλλά μονάχα δύο σκηνές[21] (Πίν. 31). Στήν ἐπάνω ζώνη εἰκονίζεται τό μαρτύριο τοῦ ἁγίου Στεφάνου, πού ἑορτάζεται στίς 27 Δεκεμβρίου (*Ο Α[Γ]ΙΟϹ ϹΤΕΦΑΝΟϹ Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥϹ ΛΙΘΟΒΟΛΟΥΜΕΝΟϹ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ*). Ὁ νεαρός ἅγιος, ντυμένος στιχάριο καί ὀράριο, εἶναι γονατισμένος στό κέντρο καί ὑψώνει τά χέρια στόν οὐρανό· δίπλα του εἶναι ἀκουμπισμένα στό χῶμα ἕνα θυμιατήρι καί ἕνα κλειστό βιβλίο. Ἀριστερά τρεῖς ἑβραῖοι, πού προβάλλονται σέ ἀπόκρημνους βράχους, λιθοβολοῦν τόν μάρτυρα, ἐνῶ ἕνας τέταρτος σκύβει γιά νά πάρει μιά πέτρα. Δεξιά κάθεται ὁ Σαῦλος, πού προτείνει τό χέρι σέ σχῆμα ὁμιλίας πρός τόν ἅγιο, τόν ὁποῖο εὐλογεῖ ἡ χείρ Θεοῦ πού προβάλλει ἀπό τμῆμα κύκλου. Ὁ ἴδιος τύπος ἀπαντᾶ στό καθολικό τῆς μονῆς Ξενοφῶντος[22] καί, ὅμοιος μέ τήν παράστασή μας, στά μηνολόγια τοῦ βόρειου παρανάρθηκα τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων (1560) (Πίν. 39β). Οἱ ἴδιες στάσεις τῶν δημίων συναντῶνται τόν 16ο αἰ. καί σέ ἄλλες σκηνές λιθοβολισμοῦ, ὅπως τοῦ προφήτη Ἱερεμία στήν λιτή τοῦ Μεγάλου Μετεώρου καί τοῦ μάρτυρος Κοδράτου στήν λιτή τοῦ Ὁσίου Μελετίου[23].

Στήν ἐλαφρῶς στενότερη κάτω ζώνη εἶναι ζωγραφισμένη *ἡ εὕρεσις τῆς τιμί(ας) κεφαλῆς τοῦ Τιμίου Προφίτου Προδρόμου*. Ἡ κεφαλή εἶναι τοποθετημένη πάνω σέ βάθρο, τό ὁποῖο πλαισιώνουν δύο συμμετρικοί ὅμιλοι. Στόν δεξιό ἕνας λευκογένειος ἱεράρχης θυμιᾶ τό λείψανο μέ κατσί. Πίσω του στέκονται ἕνας ἀγένειος ἀναγνώστης, πού κρατεῖ βιβλίο ὅπου εἶναι γραμμένος ὁ πρῶτος στίχος τοῦ 118ου ψαλμοῦ[24], καί ἕνας μεσόκοπος ἄνδρας μέ κοντά καστανά γένια, πού φορεῖ βασιλική στολή. Τόν ἀριστερό ὅμιλο ἀποτελοῦν γενειοφόρος διάκονος μέ ἀναμμένο κερί στό χέρι, λευκογένειος ἱεράρχης πού θυμιᾶ καί τέσσερις ψάλτες, ἀπό τούς ὁποίους οἱ τρεῖς φοροῦν σκιάδια καί ὁ τέταρτος σκαράνικον (Πίν. 37α).

Ἡ εἰκονογραφία εἶναι τυπική μιᾶς παραλλαγῆς τῆς Τρίτης Εὑρέσεως τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου, πού διαμορφώθηκε στά χρόνια τῶν Παλαιολόγων. Στήν παραλλαγή αὐτή, ἀντί τῆς ἴδιας τῆς Εὑρέσεως στά Κόμανα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ἡ ὁποία παριστάνεται σέ μεσοβυζαντινές ἀπεικονίσεις — π.χ. στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β΄ — εἰκονίζεται ἡ προσκύνηση τοῦ λειψάνου ἀπό δύο ὁμίλους ἀνδρῶν, μέ ἐπί κεφαλῆς τόν πατριάρχη Ἰγνάτιο καί τόν αὐτοκράτορα Μιχαήλ τόν Γ΄ [25]. Τό ὡραιότερο ἀσφαλῶς παράδειγμα αὐτῆς τῆς παραλλαγῆς παρέχει εἰκόνα τῆς Μεγίστης Λαύρας, τοῦ 14ου αἰ.[26], ὅπου οἱ ὅμιλοι εἶναι πολυπληθέστεροι καί πίσω ἀπό τόν βασιλέα στέκεται ἕνας ἀνώτερος ἀξιωματοῦχος, δέν ὑπάρχει ὅμως ὁ δεύτερος ἱεράρχης, πού προφανῶς προσετέθη στό πρότυπο τῆς εἰκόνας μας γιά λόγους συμμετρίας. Τό πρότυπο αὐτό εἶναι πιθανότατα τοιχογραφία τῆς λιτῆς τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (Πίν. 39α), ἀπαράλλακτη μέ τήν παράστασή μας, ἄν ἐξαιρέσει κανείς ὅτι ὁ γενειοφόρος διάκονος θυμιᾶ καί αὐτός καί ὅτι δίπλα στόν βασιλέα εἰκονίζε-

[21] Διαστάσεις: 39,8 × 30 × 2,8 ἑκ. Πρβλ. *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, 237, ἀριθ. 255, καί M. Chatzidakis, Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, *CahArch* 36 (1988), 93, εἰκ. 8.

[22] Millet, *Athos*, πίν. 182.4.

[23] H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975 (ἐφ' ἑξῆς: *Lite*), 82-83, εἰκ. 2.

[24] *Μακάριοι ἄμωμοι ἐν ὁδῷ οἱ πορευόμενοι ἐν νό[μῳ] κ(υρίο)υ.*

[25] Γιά τήν εἰκονογραφία τῶν τριῶν εὑρέσεων τῆς κάρας τοῦ Προδρόμου, βλ. Ch. Walter, The Invention of John the Baptist's Head in the wall-calendar at Gračanica. Its place in Byzantine iconographical tradition, *ZLU* 16 (1980), 71-83, καί M. Chatzidakis, ἔ.ἀ., 85-97.

[26] M. Chatzidakis, ἔ.ἀ., εἰκ. 1, 3.

ται ἕνας γέροντας μέ σκαράνικον, πού παραλείπεται στήν εἰκόνα. Στόν βόρειο παρανάρθηκα τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν ἡ ἴδια σύνθεση ἐπαναλαμβάνεται μέ περισσότερες ἀλλαγές (Πίν. 38). Τό βάθρο ὅπου ἔχει ἀποτεθεῖ ἡ κεφαλή εἶναι ὅμοιο, ἀλλά τό μανουάλι βρίσκεται μπροστά του καί τό ἔδαφος εἶναι βραχῶδες. Στόν δεξιό ὅμιλο προσετέθη ἄλλος ἕνας ἐπίσκοπος καί τό βιβλίο τοῦ ἀναγνώστη εἶναι κλειστό. Στόν ἀριστερό ὅμιλο οἱ ψάλτες μέ σκιάδιο περιορίσθηκαν σέ ἕναν. Οἱ στάσεις τῶν ὑπολοίπων προσώπων εἶναι ἀπαράλλακτες μέ τῆς εἰκόνας μας. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τήν ἴδια ἐποχή στίς μονές Σταυρονικήτα καί Δοχειαρίου, πού διεκόσμησαν κρητικοί ζωγράφοι, παριστάνεται ἡ ἴδια ἡ Τρίτη Εὕρεσις[27], ἐνῶ στήν μονή Γαλατάκη κληρικοί προσφέρουν τό λείψανο στόν πατριάρχη καί τόν βασιλέα, πίσω ἀπό τούς ὁποίους στέκονται ψάλτες[28].

Ὁ ἅγιος *[Κ]ύριλος*, πατριάρχης Ἀλεξανδρείας, πού πρῶτος εἰκονίζεται στήν ἑπόμενη εἰκόνα[29] (Πίν. 32), μέ πολυσταύριο φελόνιο καί τόν συνηθισμένο σκοῦφο, ἑορτάζεται στίς 18 Ἰανουαρίου· ὁ ἅγιος *Θεόδωρος ὁ Τύρο[ν]*, πού κλείνει τόν κύκλο κάτω δεξιά, στίς 17 Φεβρουαρίου. Μεσολαβοῦν ὁ ἅγιος *Εὐθ[ύ]μιος* ὁ Μέγας, πού κρατεῖ εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή *ΑΘΛΙΩC ΔΕ Κ(αὶ) ΤΑΛΑΙΠΩΡΟC Ο ΜΗ ΚΤΙCΑC ΥΠΟΜΟΝΙ*· ὁ ἅγιος *[Γρ]ηγόριο[ς]* ὁ Θεολόγος, «φαρακλός πλατυγένης», ὅπως τόν θέλει ἡ Ἑρμηνεία· ὁ ἅγιος *Εὐρέμ Σῦρ[ο]ς*, μέ μοναχικό ἔνδυμα καί σκοῦφο, στό εἰλητάριο τοῦ ὁποίου διαβάζομε *ΜΟΝΑΧΕ ΦΕΥΓΕ ΤΟΝ ΚΟCΜΟΝ Κ(αὶ) CΩΖΟΥ*· οἱ ἰατροί ἅγιοι *Κύρος* καί *Ἰω(άννης)*, πού κρατοῦν νάρθηκα καί σταυροφόρο λαβίδα· ὁ ἅγιος *Θεό[δ]ωρος ὁ Στρ[ατη]λάτης*· τέλος, ἕνας ἀγένειος μάρτυς, τό ὄνομα τοῦ ὁποίου διαβάζω *ΝΙΚΟΛ[Α]ΟC Ο ΝΕΟC*. Πιθανότερο θεωρῶ νά πρόκειται γιά τόν ἰδιαίτερα δημοφιλῆ στήν Θεσσαλία ἅγιο Νικόλαο τόν Νέο τόν ἐν Βουναίνῃ, ἄν καί ἑορτάζει στίς 9 Μαΐου, διότι δέν ὑπάρχει ἄλλος μάρτυς ἤ στρατιωτικός ἅγιος πού νά ἑορτάζεται μεταξύ τῆς 8ης καί τῆς 17ης Φεβρουαρίου — πού ἑορτάζουν οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης καί Θεόδωρος ὁ Τήρων — καί νά φέρει τήν ἐπωνυμία Νέος[30].

Ἡ ἑπόμενη εἰκόνα, διαστάσεων 40 × 30,5 × 2,6 ἑκ., περιλαμβάνει δύο μόνο ζῶνες[31] (Πίν. 33). Στήν ἐπάνω, πού εἶναι φαρδύτερη, παριστάνεται τό Μαρτύριο τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα (9 Μαρτίου). Οἱ ἅγιοι, ντυμένοι μόνο περιζώματα χρώματος ρόδινου ἤ πράσινου ἀμυγδάλου, συνωθοῦνται στήν παγωμένη λίμνη (Πίν. 40). Ἐπάνω δεξιά ὁ μόνος πού λιποψύχησε καταφεύγει στό διπλανό λουτρό, ἐνῶ τήν θέση του παίρνει κάτω δεξιά ἕνας ἀπό τούς φρουρούς, τόν ὁποῖο στέφει ἕνας μικρός ἄγγελος. Οἱ ὄχθες τῆς λίμνης ροδίζουν. Πάνω στόν χρυσό κάμπο ξεχωρίζουν μετέωρα στέμματα καί ἡ ἐπιγραφή *ΜΑΡΤΥ(ριον) ΤΩΝ ΑΓΙ(ων) ΤΕCΑΡΑΚΩΝΤΑ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΤΩΝ ΕΝ CΕ/ΒΑCΤ[Ι]Α ΤΗ ΛΙΜΝΗ ΠΕΡΙ Χ(ριστο)[Υ] ΜΑΡΤΥΡΙCΑΝΤΕC*.

Ἐνῶ στίς πρωιμότερες ἀπεικονίσεις τοῦ μαρτυρίου τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα στήν Santa Maria Antiqua οἱ μάρτυρες εἰκονίζονται παρατακτικά, εὐθυτενεῖς, μέ τά χέρια ὑψωμένα σέ δέηση, ἀπό τόν 10ο ἤδη αἰ. παριστάνονται σέ ἔντονα κινημένες στάσεις, πού ἀποδίδουν τήν ἀγωνία τους[32]. Ὁ τύπος τῆς εἰκόνας μας, ὅπου τά τυραννισμένα σώματα συμπλέκονται σέ μιά μᾶζα πού ἐγγράφεται στήν ἡμικυκλική παγωμένη λίμνη, ἀπαντᾶ τόν 12ο ἤδη αἰ. στόν κώδικα Ἁγίου Σάββα 208[33]. Ἡ

[27] M. Chatzidakis, ἔ.ἀ., 92-93. Millet, *Athos*, πίν. 240.2.

[28] Λιάπη, *Εὔβοια*, πίν. 36β.

[29] Διαστάσεις: 39,6 × 29,8 × 3,4 ἑκ.

[30] Γιά τήν εἰκονογραφία του, βλ. κυρίως Δ. Σοφιανοῦ, Ἅγιος Νικόλαος ὁ Νέος τῆς Βουναίνης (Ι΄ αἰ.), *Μεσαιωνικά καί Νέα Ἑλληνικά* 2 (1986), 86-102.

[31] Πρβλ. *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, 238, ἀριθ. 256.

[32] Γιά τήν εἰκονογραφία, βλ. O. Demus, Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection, *DOP* 14 (1960), 101-109, καί H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 36-42.

[33] A. Baumstark, Ein illustriertes griechisches Menaion des Komnenenzeitalters, *OrChr*, 3η σειρά, I (1927), 70-71, πίν. II.1.

σκηνή ἐπαναλαμβάνεται τόν 16ο αἰ. μεταξύ ἄλλων στήν λιτή τοῦ Μεγάλου Μετεώρου καί στόν βόρειο παρανάρθηκα τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, ὅπου ὅμοια εἶναι ἡ στάση τοῦ στρατιώτη πού μπαίνει στό λουτρό καί ἄγγελος στέφει πάλι τόν νεοφώτιστο φρουρό[34].

Στήν κάτω ζώνη εἰκονίζονται ὁ ἅγιος *Ἰω(άννης) τῆς Κ[λί]μακος* (30 Μαρτίου), ἡ ἡμίγυμνη *ὁσία Μαρία ἡ Ἐγυ[πτία]* (1η Ἀπριλίου) καί ὁ ἅγιος *Ἰω(άννης) ὁ Νέος ὁ ἐξ Ἰοανήνων* (18 Ἀπριλίου). Ὁ ἠπειρώτης αὐτός νεομάρτυς, πού πέθανε τό 1526, ἀπεικονίσθηκε μερικές δεκαετίες ἀργότερα στίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βαρλαάμ (1548), τοῦ νάρθηκα τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ., τῆς Μεταμορφώσεως (1568) καί τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Βελτσίστας, ἐνῶ τόν 17ο αἰ. συναντᾶται στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Βίτσας (1618/19) καί τοῦ Προφήτη Ἠλία Ζίτσας (1657)[35].

Ἡ δέκατη εἰκόνα ἀπεικονίζει ἐννέα ἁγίους, πού ἑορτάζονται τό τελευταῖο δεκαήμερο Ἀπριλίου, τόν Μάιο καί τίς ἀρχές Ἰουνίου[36] (Πίν. 34). Στήν πρώτη σειρά στέκονται ὁ ἅγιος *Γεώρ[γι]ο[ς]* πού, ὅπως καί οἱ ἄλλοι στρατιωτικοί ἅγιοι, δέν φορεῖ πανοπλία καί ὑψώνει τόν σταυρό τοῦ μάρτυρος, *Μάρκος ὁ εὐ[αγγελιστής]* μέ κλειστό βιβλίο καί ὁ ἅγιος *[Ἰ]ά[κω]βος ὁ Ἀδελφώθεος*, «γέρων μακρυγένης»[37], ντυμένος χιτώνα καί ἱμάτιο. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἅγιος αὐτός τιμᾶται στίς 23 Ὀκτωβρίου, ἐνῶ στό τέλος Ἀπριλίου, συγκεκριμένα στίς 30, ἑορτάζει ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος, ὁ γιός τοῦ Ζεβεδαίου καί ἀδελφός τοῦ ἀποστόλου Ἰωάννου, πού ὅμως εἰκονίζεται πάντα «νέος ἀρχιγένης»[38], ἐνῶ τά χαρακτηριστικά τοῦ ἐδῶ εἰκονιζομένου ταιριάζουν στόν Ἀδελφόθεο[39]. Αὐτός πάλι, ὡς πρῶτος ἐπίσκοπος Ἱεροσολύμων, παριστάνεται κατά κανόνα μέ ἀρχιερατικά ἄμφια — ὅπως ἄλλωστε καί στήν εἰκόνα μας μέ ἁγίους τοῦ Ὀκτωβρίου· σπανίως φορεῖ χιτώνα καί ἱμάτιο, ὅπως σέ μικρογραφία τοῦ κώδ. Τάφου 37, τοῦ 13ου αἰ.[40]. Στήν δεύτερη σειρά εἰκονίζονται ὁ ἅγιος *Ἰω(άννης) ὁ Θεολόγος*, πού κρατεῖ κλειστό εὐαγγέλιο, ὁ ἅγιος *Παχώμιος* καί ὁ ἅγιος *Συμεὼ[ν] τοῦ [ἐ]ν τῷ Θα[μ]αστὸ ὄρι*. Ἀκολουθοῦν στήν τρίτη σειρά οἱ ἅγιοι *Κωνσταντῖνος* καί *Ἑλένη* καί ὁ ἅγιος *Βαρθολομαῖος*, πού ἔχει σχεδόν τελείως ἀπολεπισθεῖ. Ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος στηρίζει στόν ὦμο του τόν σταυρό, πού ἔχει τρεῖς κεραῖες[41]. Ἡ βασιλική στολή τῆς ἁγίας Ἑλένης περιλαμβάνει λῶρο καί θωράκιο[42].

Οἱ ἅγιοι τῆς ἑνδέκατης εἰκόνας[43] (Πίν. 35) ἑορτάζονται μεταξύ 12ης Ἰουνίου καί 1ης Αὐγού-

[34] Οἱ τοιχογραφίες αὐτές εἶναι ἀδημοσίευτες.

[35] Μ. Γαρίδη - Θ. Παλιούρα, Συμβολή στήν εἰκονογραφία νεομαρτύρων, *ἨπειρΧρον* 22 (1980), 195-197. Γιά τίς τοιχογραφίες τῆς κάτω ζώνης τοῦ νάρθηκα τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονή τῶν Φιλανθρωπηνῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆναι 1983 (ἐφ' ἑξῆς: *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*), 181-182, 198, 202. Γιά τήν παράσταση στόν Ἅγιο Δημήτριο Βελτσίστας, βλ. Ἀ. Σταυροπούλου-Μακρῆ, Πρῶτες εἰδήσεις γιά τοιχογραφίες τοῦ 16ου αἰώνα στόν Ἅγιο Δημήτριο Βελτσίστας, *ἨπειρΧρον* 24 (1982), 178. Γιά τήν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Νικολάου Βίτσας, βλ. Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοί τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Βίτσα καί τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στό Μονοδένδρι*, Ἀθήνα 1991, 54, 154, πίν. 91β.

[36] Διαστάσεις: 39,5 × 29,8 × 3 ἑκ.

[37] *Ἑρμηνεία*, 151.

[38] Αὐτόθι.

[39] Ὁ ὁποῖος, ὡστόσο, εἰκονίζεται ἐνίοτε μεσόκοπος, ὅπως σέ εἰκόνα τῆς Πάτμου πού χρονολογεῖται περί τό 1600 (Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 139, πίν. 147).

[40] W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Cambridge, Mass. 1931, 93, πίν. XXXVI.

[41] Ἀνάλογη στάση ἔχει π.χ. στήν μονή Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ντίλιου, στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων (1543). Βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα 1980, 113, εἰκ. 44.

[42] Βλ. Μ. Σωτηρίου, Τό λεγόμενον θωράκιον τῆς γυναικείας αὐτοκρατορικῆς στολῆς, *ΕΕΒΣ* ΚΓ΄ (1953), 524-530.

[43] Διαστάσεις: 39,8 × 30,5 × 2,9 ἑκ. Πρβλ. *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, 238, ἀριθ. 257.

στου. Στίς δύο πρῶτες σειρές παριστάνονται ὁ ἅγιος *['O]νούφριος* ντυμένος μόνο περίζωμα ἀπό φύλλα, ὁ *προφ(ήτης) 'Ελισαῖος*, ὁ ἅγιος *Προκόπιος*, οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι *[Πέ]τρος* καί *[Πα]ῦλος*, πού κρατοῦν ἀντιστοίχως εἰλητάριο μισοανοιγμένο σέ σχῆμα ριπιδίου καί πλαγιαστό βιβλίο[44] καί ἡ *ἁγία Εὐφ[η]μί[α]*. Τήν κάτω σειρά καταλαμβάνουν *οἱ ἅγιοι Μακαβαῖοι*· εἰκονίζονται οἱ ἑπτά ἀδελφοί κρατώντας οἱ περισσότεροι ἀναμμένες λαμπάδες, χωρίς τήν μητέρα τους ἁγία Σολομωνή.

Ἡ τελευταία εἰκόνα, διαστάσεων 39,2 × 29,8 × 2,8 ἑκ. (Πίν. 36), περιέχει ἁγίους τοῦ 'Ιουλίου· τό περιεχόμενό της ἐπικαλύπτεται συνεπῶς μέ τῆς προηγουμένης. Πρῶτοι εἰκονίζονται οἱ ἅγιοι *[Κ]οσμ[ᾶς]*, πού κρατεῖ νάρθηκα καί λαβίδα, καί *Δα[μι]ανός*, μέ λαβίδα στό δεξί χέρι· πρόκειται γιά τήν συζυγία τῶν ἁγίων 'Αναργύρων πού μαρτύρησαν στήν Ρώμη, ἡ μνήμη τῶν ὁποίων τιμᾶται τήν 1η 'Ιουλίου. 'Ακολουθεῖ ἡ ἁγία *['I]ουλίτ[α]*, πού κρατεῖ στήν ἀγκαλιά της τόν ἅγιο *Κύρικα*. *'O προφ(ήτης) 'Ηλί(ας)*, στήν δεύτερη σειρά, φορεῖ, ὅπως συνήθως, μηλωτή πάνω ἀπό τόν χιτώνα. Ἕπονται ἡ ἁγία *Μαγδαλινή* πού κρατεῖ σταυρό (22 'Ιουλίου) καί ἁγία μοναχή, πού εἶναι μᾶλλον ἡ ἁγία Παρασκευή (26 'Ιουλίου), διότι διακρίνονται ἴχνη τῶν γραμμάτων *K* καί *H* τοῦ ἐξιτήλου ὀνόματός της. 'Από τήν ἐπιγραφή τῆς πολύ ἐφθαρμένης πρώτης μορφῆς τῆς τρίτης σειρᾶς διαβάζονται τά γράμματα *ANA*. Νά πρόκειται γιά τήν μητέρα τῆς Θεοτόκου, τῆς ὁποίας ἡ Κοίμησις ἑορτάζεται στίς 25 'Ιουλίου, ἤ γιά τήν ὁσία Ἄννα τήν ἐν τῷ Λευκάτῃ, πού ἑορτάζεται στίς 23 τοῦ μηνός; 'Ακολουθοῦν δύο ἅγιοι πού κρατοῦν νάρθηκα καί λαβίδα: ὁ ἅγιος *Παντελεήμον* καί ἕνας ἱεράρχης, τοῦ ὁποίου τό ὄνομα τελειώνει σέ *AOC*· πρόκειται προφανῶς γιά τόν ἅγιο Ἑρμόλαο, κατηχητή τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος, πού ἑορτάζεται στίς 26 'Ιουλίου. Ἡ εἰκονογραφία του ποικίλλει. Κατά τήν Ἑρμηνεία ἦταν «ἱερεύς γέρων, ὀξυγένης»· κατά ἕνα παλιότερο κείμενο «ἐπίσκοπος, γέρων μακρογένης»[45]. Εἰκονίζεται ἄλλοτε μέ φελόνιο[46] καί ἄλλοτε τυλιγμένος σέ μανδύα[47]. Κρατεῖ συνήθως εὐαγγέλιο ἤ εἰλητάριο, ὑπάρχουν ὅμως καί περιπτώσεις ὅπου βαστᾶ, ὅπως καί στήν εἰκόνα μας, κιβωτίδιο μέ ἰατρικά σύνεργα[48].

Στήν πρώτη εἰκόνα πού ἐξετάσαμε, πού περιλαμβάνει ἁγίους τοῦ Σεπτεμβρίου, οἱ μορφές πατοῦν στερεά στό ἔδαφος, τά σώματα εἶναι μᾶλλον ὀγκώδη, τά πρόσωπα ἁδρά, τό πλάσιμο μαλακό μέ περιορισμένης ἐκτάσεως σκιές πού δέν εἶναι πολύ σκοῦρες, οἱ παρυφές τῶν ρούχων συχνά τσακιστές, ὅπως στόν ἀρχάγγελο καί τήν ἁγία Εὐφημία, ἤ τρεμουλιαστές, ὅπως στόν ἅγιο Κυριακό. Οἱ ἐπιγραφές μοιάζουν προχειρογραμμένες. Γενικά ἡ εἰκόνα αὐτή, μέ τά μουντά καί παχύρρευστα χρώματα, θυμίζει, παρά τίς μικρές της διαστάσεις, τοιχογραφία καί μπορεῖ νά συσχετισθεῖ μέ εἰκόνες τῆς Πάτμου πού ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει στόν κύκλο τοῦ Θεοφάνη Στρελίτζα καί χρονολογεῖ γύρω στά μέσα τοῦ 16ου αἰ.[49]

Οἱ ἄλλες εἰκόνες δίνουν τελείως διαφορετική ἐντύπωση. Οἱ ἀποπνευματοποιημένες ψηλόλιγνες μορφές εἶναι ἐπίπεδες καί φαίνονται μετέωρες πάνω στό χρυσό βάθος, τά κεφάλια εἶναι πολύ μικρά ἐν σχέσει πρός τό σῶμα, τά ἐνδύματα μέ τήν λιτή πτυχολογία, ὅπου κυριαρχοῦν οἱ κάθετες,

[44] Οἱ τύποι αὐτοί εἶναι χαρακτηριστικοί γιά τούς κορυφαίους ἀποστόλους τόν 15ο-17ο αἰ. Βλ. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 'Αθήνα 1990, 57, 58.

[45] *Ἑρμηνεία*, 162, 269.

[46] Ὅπως στούς Ἁγίους 'Αναργύρους τῆς Καστοριᾶς (Στ. Πελεκανίδου, *Καστορία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 27β).

[47] Π.χ. στόν Ἅγιο Νικόλαο 'Ορφανό ('Α. Τσιτουρίδου, ἔ.ά. (ὑποσημ. 13), 197, πίν. 95) καί τήν μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκη, *Θεοφάνης*, εἰκ. 145).

[48] Στούς Ἁγίους 'Αποστόλους τῆς Καστοριᾶς, πού διεκόσμησε ὁ ζωγράφος 'Ονούφριος τό 1547. Βλ. Στ. Πελεκανίδου, *Καστορία*, πίν. 200α.

[49] Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 95-98, ἀριθ. 48-51, πίν. 36-37, 108-109.

καί μέ τίς ἔντονα φωτισμένες ἀκμές, ἔχουν μιά μεταλλική στιλπνότητα. Τό πλάσιμο εἶναι σκληρό, μέ βαθυκάστανο προπλασμό ἁπλωμένο σέ μεγάλην ἔκταση καί μικρές φωτισμένες ἐπιφάνειες. Τό βλέμμα εἶναι πλάγιο, ἡ ἔκφραση αὐστηρή. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ σχηματική ἀπόδοση τοῦ στενοῦ, χωρισμένου στά δύο στέρνου (π.χ. στούς ἁγίους Τεσσαράκοντα) (Πίν. 40), καί ἡ λεπτολόγος δήλωση τῆς φόδρας στούς μανδύες τῶν μαρτύρων καί τά φελόνια τῶν ἱεραρχῶν.

Στήν πρώτη παρουσίαση αὐτῶν τῶν εἰκόνων, τίς εἶχα χαρακτηρίσει ὡς «ὡραῖα δείγματα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στήν ἐποχή τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός»[50]. Τήν ἀπόδοση στήν κρητική σχολή εἶχε δεχθεῖ ἡ Ντούλα Μουρίκη[51], ἐνῶ σέ πρόσφατο ἄρθρο του ὁ Μανόλης Χατζηδάκης τίς ἀποδίδει «πιθανῶς στόν ἀνώνυμο κρητικό ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ (1552)»[52].

Τά χαρακτηριστικά, ὡστόσο, πού ἀπηρίθμησα, ταιριάζουν περισσότερο στήν τέχνη τῶν θηβαίων ἀδελφῶν Γεωργίου καί Φράγκου Κονταρῆ, ἀπό τούς κυριότερους ἐκπροσώπους τῆς ἠπειρωτικῆς σχολῆς τοῦ 16ου αἰ., πού διεκόσμησαν κατά τά ἑξηκοστά ἔτη τοῦ 16ου αἰ. τρεῖς ναούς στήν Ἤπειρο καί τά Μετέωρα (τόν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Κράψης τό 1563, τήν λιτή τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βαρλαάμ τό 1566 καί, ὁ Φράγκος μόνος του, τήν Μεταμόρφωση τῆς Βελτσίστας τό 1568)[53]. Στό ἴδιο ἐργαστήριο ἔχουν ἀποδοθεῖ μέ μεγάλη βεβαιότητα οἱ τοιχογραφίες τῶν ἐξαρτικῶν τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων (1560)[54] καί οἱ ἀχρονολόγητες καί ἀκαθάριστες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Βελτσίστας[55], ἐνῶ στενή συνάφεια μέ τήν τέχνη του διαπιστώνεται στίς ἀχρονολόγητες τοιχογραφίες τῆς λιτῆς τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Μελετίου στόν Κιθαιρῶνα[56] καί στίς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Γαλατάκη στήν Εὔβοια, πού χρονολογοῦνται μέ ἐπιγραφή στό 7094 (= 1586) καί ὄχι στό 1566, ὅπως διαβάζει κανείς στήν σχετική βιβλιογραφία[57]. Οἱ δύο τελευταῖες διακοσμήσεις εἶναι πιθανότατα ἔργα μαθητῶν τῶν Κονταρήδων.

Σῆμα κατατεθέν τοῦ ἐργαστηρίου τῶν Κονταρήδων εἶναι καί ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο γράφονται συχνά στίς ἐπιγραφές οἱ λέξεις *Ο ΑΓΙΟC*, μέ τό *Α* μέσα στό *Ο*, τό *Γ* ἀπό πάνω, καί τό *C* ἀπό κάτω, ἐφαπτόμενο πρός τό *Ο* καί μέ περίτεχνη τεθλασμένη ἀπόληξη[58]. Καί στίς εἰκόνες μας ἡ λέξη

[50] *Ἡ βυζαντινή τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, 237.

[51] Ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 13), 269.

[52] Ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 21), 93. Παλιότερα ὁ Χατζηδάκης εἶχε ἀποδώσει μέρος τουλάχιστον τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν στόν Θεοφάνη (Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 321-322).

[53] Βλ. σχετικά Δ. Εὐαγγελίδη, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Α΄ (1959), 40-54, Ἀ. Ξυγγοπούλου, Μερικαί παρατηρήσεις εἰς τάς ἠπειρωτικάς τοιχογραφίας, αὐτόθι, 108-114, Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Φράγγος Κονταρῆς, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ε΄ (1966-1969), 299-301, Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, 182-184, 197, M. Garidis, Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle, *ἨπειρΧρον* 24 (1982) (ἐφ' ἑξῆς: Etapes), 159-175. Γιά τήν ἠπειρωτική σχολή, βλ. κυρίως Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, 201-205, 216-220.

[54] Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, 181-183, μέ ἀναφορά στήν προγενέστερη βιβλιογραφία στήν σ. 193, σημ. 104. Garidis, Etapes, 159-165.

[55] Ἀ. Σταυροπούλου-Μακρῆ, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 35), 176-182.

[56] Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, Ἡ μονή τοῦ Ὁσίου Μελετίου καί τά παραλαύρια αὐτῆς, *ΑΒΜΕ* Ε΄ (1939-1940), 83-89. Deliyanni-Doris, *Lite*. Καλές φωτογραφίες τῶν τοιχογραφιῶν δημοσιεύθηκαν στό *ΑΔ* 28 (1973): Χρονικά, πίν. 61-72.

[57] Γιά τίς τοιχογραφίες τῆς μονῆς Γαλατάκη, βλ. Λιάπη, *Εὔβοια*, 68-76, πίν. 34-43, ΙΓ΄-ΙΔ΄. Ὁ Δ. Ἀλβανάκης, *Ἱστορία τῶν ἱερῶν μονῶν. Ἱερά Μονή Γαλατάκη*, ἐν Ἀθήναις 1906, ἀναφέρει ὡς ἔτος ἱστορήσεως στήν μέν σ. 20 τό 7064, πού ἀντιστοιχεῖ στό 1556, στήν δέ σ. 34 τό σωστό 7094, πού ἀντιστοιχεῖ στό 1586, καί στίς δύο ὅμως περιπτώσεις δίνει ὡς ἀντίστοιχο ἔτος ἀπό Χριστοῦ τό 1567. Ὁ Λιάπης καί ὅσοι ἔκτοτε ἀναφέρουν τίς τοιχογραφίες αὐτές τίς χρονολογοῦν στό 1566. Πρβλ. Δ. Τριανταφυλλοπούλου, Τοπογραφικά προβλήματα τῆς μεσαιωνικῆς Εὐβοίας, *ΑΕΜ* ΙΘ΄ (1974), 243-244.

[58] Πρβλ. λ.χ. Δ. Εὐαγγελίδη, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 53), πίν. 11.1, 12.1, 13.2. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 92-93. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, Μία μεταβυζαντινή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου στό Βυζαντινό Μουσεῖο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΓ΄ (1985-1986), 118, εἰκ. 5.

γράφεται πάντα στηληδόν, μέ τό τελικό σῖγμα ἤ τήν κατάληξη *ΟC* κάτω ἀπό τό σύμπλεγμα Ⓐ[59]. Ἄλλο φαινομενικά ἀσήμαντο κοινό σημεῖο μεταξύ τῶν εἰκόνων μας καί τῶν τοιχογραφιῶν τῶν θηβαίων ἀδελφῶν εἶναι ἡ χαρακτηριστική σχηματική ἀπόδοση τοῦ γονάτου μέ ἕνα ἀνεστραμμένο 8[60], τήν ὁποία ξαναβρίσκομε στήν λιτή τῆς μονῆς Βαρλαάμ, καθώς καί στήν Μεταμόρφωση καί τόν Ἅγιο Δημήτριο τῆς Βελτσίστας[61], ἐνῶ ὁ Θεοφάνης καί οἱ Κρητικοί τῆς γενιᾶς του, ἀλλά καί σύγχρονοι ζωγράφοι τῆς ἠπειρωτικῆς σχολῆς, ἀποδίδουν τό σημεῖο αὐτό μέ ἕναν κύκλο[62].

Τήν ἀπόδοση τῶν εἰκόνων μας στούς ἀδελφούς Κονταρῆ ἐνισχύουν μερικές εἰκονογραφικές παρατηρήσεις. Παραστάσεις τοῦ νεομάρτυρος Ἰωάννου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων ἔχουν σωθεῖ μόνο σέ διακοσμήσεις θηβαίων ἤ ἠπειρωτῶν ζωγράφων, ἀπό τίς ὁποῖες δύο τουλάχιστον εἶναι ἔργα τῶν Κονταρήδων[63]. Ὁ Λιθοβολισμός τοῦ ἁγίου Στεφάνου καί τό Μαρτύριο τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα ἔχουν μεγάλη ὁμοιότητα μέ τίς ἀντίστοιχες σκηνές στόν βόρειο παρανάρθηκα τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν[64]. Ἡ Τρίτη Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου καί οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Στουδίτης καί Ἰάκωβος ὁ Πέρσης ἀπαντοῦν στίς εἰκόνες τοῦ Μεγάλου Μετεώρου σέ τύπους πού χρησιμοποιοῦν τόσο ἡ κρητική σχολή ὅσο καί οἱ θηβαῖοι ζωγράφοι[65]· ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὅτι οἱ ἀδελφοί Κονταρῆ χρησιμοποιοῦν εἰκονογραφικούς τύπους τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς καί ἰδίως τύπους πού συναντῶνται στίς τοιχογραφίες τοῦ Μεγάλου Μετεώρου[66].

Δύο ζητήματα στά ὁποῖα εἶναι δύσκολο νά δοθεῖ ἀπάντηση στό σημερινό στάδιο τῆς ἔρευνας, εἶναι ἡ ἀκριβέστερη χρονολογία τῶν εἰκόνων καί τό ἄν μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν στόν Γεώργιο ἤ τόν Φράγκο Κονταρῆ[67]. Σημειώσαμε ἤδη ὅτι ἡ Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου ἀντιγράφει τήν τοιχογραφία τῆς λιτῆς τοῦ Μεγάλου Μετεώρου. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νέου καθολικοῦ χρονολογοῦνται μέ ἐπιγραφή στό 1552[68]. Ἡ ἐπιγραφή αὐτή βρίσκεται στόν κυρίως ναό, καί δέν εἶναι σαφές ἄν ἀναφέρεται στήν ἱστόρηση τοῦ κυρίως ναοῦ καί τῆς λιτῆς, ἤ μόνο τοῦ κυρίως ναοῦ. Στήν δεύτερη περίπτωση αὐτό θά ἐσήμαινε ὅτι ἡ λιτή διακοσμήθηκε μετά τό 1552. Terminus ante quem εἶναι δύσκολο νά προσδιορισθεῖ. Ὅσον ἀφορᾶ τόν ζωγράφο, ἔχουν γίνει προσπάθειες νά διαχωρισθεῖ στόν βόρειο παρανάρθηκα τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, στόν ναό τῆς Κράψης καί στήν λιτή τῆς μονῆς Βαρλαάμ τό ἔργο τοῦ Φράγκου Κονταρῆ, πού δούλεψε ἀργότερα μόνος του στήν Μεταμόρφωση τῆς Βελτσίστας, ἀπό αὐτό τοῦ ἀδελφοῦ του Γεωργίου· οἱ ἀπόψεις ὅμως τῶν ἐρευνητῶν

[59] Σέ ἕξι εἰκόνες κάτω ἀπό τό σύμπλεγμα Ⓐ εἶναι γραμμένο τό *C*, ἐνῶ σέ τέσσερις, κάτω ἀπό τό ἴδιο σύμπλεγμα, κρέμεται ἕνα *Ο* καί πιό κάτω, ἐφαπτόμενο πρός αὐτό, τό *C* (Πίν. 27, 37β).

[60] Βλ. τόν ἀρχάγγελο Μιχαήλ (Πίν. 27), τούς δημίους στόν Λιθοβολισμό τοῦ ἁγίου Στεφάνου (Πίν. 31), τούς ἁγίους Τεσσαράκοντα (Πίν. 40) καί τόν ἅγιο Ὀνούφριο (Πίν. 35).

[61] Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 90α. Garidis, Etapes, πίν. 26. Ἀ. Σταυροπούλου-Μακρῆ, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 35), πίν. 30, 32.

[62] Πρβλ. π.χ. Millet, *Athos*, πίν. 123.2, 128, 131.4, 138.2, 156.4, 198.2, 199.2, 200.2, 225.1, 228, 231, 232.1, 233.1, 235, 239, 242.1. Εἰδικά γιά τήν μονή Σταυρονικήτα, βλ. Χατζηδάκη, *Θεοφάνης*, εἰκ. 7, 30, 65, 70, 86, 88, 97-100, 117, 119. Σέ ἐλάχιστες περιπτώσεις (εἰκ. 84, 155-156) ἀπαντᾶ στήν μονή Σταυρονικήτα τό ὀκτώσχημο γόνατο.

[63] Βλ. ἀνωτέρω, 86.

[64] Βλ. ἀνωτέρω, 82, 83-84.

[65] Βλ. ἀνωτέρω, 80-81 καί 82-83.

[66] Deliyanni-Doris, *Lite*, 133, 142. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, 184. Garidis, Etapes, 168.

[67] Εἶναι δύσκολο νά ξεχωρίσει κανείς στίς ἕνδεκα εἰκόνες Μηνολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου τά χέρια δύο ζωγράφων. Ἀκόμη καί ὁ διαφορετικός τρόπος γραφῆς τῆς λέξεως *Ο ΑΓΙΟC* στίς ἐπιγραφές δέν φαίνεται ν' ἀντιστοιχεῖ σέ διάφορα χέρια.

[68] M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 347, ἀριθ. 10.

γιά τά ἰδιάζοντα χαρακτηριστικά τοῦ Γεωργίου καί τοῦ Φράγκου δέν συμπίπτουν[69]. Ἐξ ἄλλου οἱ εἰκόνες τοῦ Μεγάλου Μετεώρου δέν προσφέρονται ἰδιαίτερα γιά ἀνάλογες παρατηρήσεις, λόγῳ τῆς μικρογραφικῆς τους ἐκτελέσεως καί τοῦ γεγονότος ὅτι περιλαμβάνουν σχεδόν ἀποκλειστικά μεμονωμένες μορφές. Θά ἦταν λοιπόν πρόωρο νά προσπαθήσει κανείς ν' ἀποδώσει τίς εἰκόνες μας στόν ἕνα ἤ τόν ἄλλον ἀδελφό πρίν ἀπό τήν πλήρη δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κράψης, τῆς Βελτσίστας καί τῶν ναρθήκων τῶν μονῶν Φιλανθρωπηνῶν καί Βαρλαάμ.

Οἱ εἰκόνες πού μᾶς ἀπησχόλησαν παρουσιάζουν διπλό ἐνδιαφέρον. Εἶναι, ἄν δέν ἀπατῶμαι, οἱ μόνες γνωστές ἑλληνικές εἰκόνες μηνολογίου τῆς μετά τήν Ἅλωση περιόδου. Τά ἕως τώρα γνωστά ἀνάλογα ἔργα εἶναι ἀφ' ἑνός βυζαντινές εἰκόνες τοῦ 11ου-12ου αἰ., πού ἔχουν σωθεῖ μόνο στό Σινᾶ, καί ἀφ' ἑτέρου ρωσικές εἰκόνες, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ ἀρχαιότερες ἔχουν χρονολογηθεῖ στόν 16ο αἰ.[70]. Νά παραγγέλθηκαν οἱ εἰκόνες μας ἀπό κάποιον ἀναθέτη πού εἶχε ἐπισκεφθεῖ τό Σινᾶ, νά ζωγραφίσθηκαν κατά μίμησιν χαμένων σήμερα εἰκόνων πού βρίσκονταν στήν Ἑλλάδα ἤ ρωσικῶν εἰκόνων — δέν ἔπαψε ποτέ ἡ ἐπικοινωνία μεταξύ τῶν μονῶν τῆς τουρκοκρατουμένης Ἑλλάδος καί τῆς τρίτης Ρώμης — ἤ νά εἶχαν ὡς ὑπόδειγμα μικρογραφίες χειρογράφων μηνολογίων;

Ἄν ἡ ἀπόδοση τῶν ἕνδεκα εἰκόνων στούς ἀδελφούς Κονταρῆ εἶναι σωστή, πρόκειται γιά τίς πρῶτες εἰκόνες τους πού ἐπισημαίνονται. Μέ παραξένευε ἀπό καιρό τό γεγονός ὅτι μόνο τοιχογραφίες εἶχαν ἀποδοθεῖ στήν λαμπρή ἠπειρωτική σχολή τοῦ 16ου αἰ. Εἶναι δυνατόν ὁρισμένοι τουλάχιστον ἀπό τούς ἐξαίρετους ἐκείνους δημιουργούς νά μήν ζωγράφισαν καί εἰκόνες; Μιά δεσποτική εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀποδόθηκε προσφάτως στόν Φράγκο Κατελάνο[71]. Μερικές εἰκόνες ἰδιωτικῆς συλλογῆς πού συσχετίσθηκαν μέ τήν ζωγραφική τῶν ἀδελφῶν Κονταρῆ[72] εἶναι ἀσφαλῶς βορειοελλαδικές, δέν ἔχουν ὅμως ἰδιαίτερη σχέση μέ τό ἰδίωμα τῶν δύο θηβαίων ἀδελφῶν. Οἱ ἕνδεκα ἀπό τίς εἰκόνες μηνολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου πού ἐξετάσαμε παρουσιάζουν ἀρκετή συνάφεια μέ τό ἔργο τοῦ Γεωργίου καί τοῦ Φράγκου Κονταρῆ, ὥστε ν' ἀποδοθοῦν στούς σημαντικούς αὐτούς ζωγράφους, στούς ὁποίους ἔχει κατά καιρούς ἀναφερθεῖ ὁ τιμώμενος ἐρευνητής[73].

[69] Deliyanni-Doris, *Lite*, 143-144, 145. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνῶν*, 182-183. Garidis, Etapes, 166-167, 169, 175.

[70] Βλ. ὑποσημ. 3 καί 4.

[71] Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 58), 113-123.

[72] Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Συλλογή Δημητρίου Οἰκονομοπούλου*, Ἀθήνα 1985, 15.

[73] Μ. Χατζηδάκη, Συμβολή στή μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τά καλλιτεχνικά κέντρα, *Ἡ πεντακοσιοστή ἐπέτειος ἀπό τῆς Ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, Ἀθῆναι 1953, 234. M. Chatzidakis, Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce, *Actes du Premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, II, Sofia 1970, 709. Μ. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 53), 299-301. Τοῦ ἰδίου, Ἡ μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) καί ἡ ἀκτινοβολία της, *ΙΕΕ* Θ', 425.

ΠΡΟΣΘΗΚΗ

Εἶχε στοιχειοθετηθεῖ ἡ μελέτη αὐτή ὅταν, μέ τήν εὐκαιρία τοῦ ἑορτασμοῦ γιά τά ἑξακόσια χρόνια τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, ἡ ἑταιρεία Interamerican ἐξέδωσε ἕνα βιβλίο γιά τήν μονή καί τά κειμήλιά της, ὅπου δημοσιεύονται ἐξαίρετες ἔγχρωμες φωτογραφίες τριῶν ἀπό τίς εἰκόνες μηνολογίου πού μᾶς ἀπησχόλησαν — τοῦ Σεπτεμβρίου (Πίν. 25), τοῦ Μαρτίου-Ἀπριλίου (Πίν. 33) καί τῆς εἰκόνας μέ τόν Λιθοβολισμό τοῦ ἁγίου Στεφάνου καί τήν Τρίτη Εὕρεση τῆς κάρας τοῦ Προδρόμου (Πίν. 31) — καθώς καί τῆς τοιχογραφίας τῆς λιτῆς μέ τό τελευταῖο αὐτό θέμα (Πίν. 39α)[74].

Τά σχετικά μέ τήν τέχνη κείμενα τοῦ βιβλίου ἔχουν γραφεῖ ἀπό τόν κ. Μανόλη Χατζηδάκη, ὁ ὁποῖος χρονολογεῖ τήν εἰκόνα μέ τούς ἁγίους τοῦ Σεπτεμβρίου στό τέλος τοῦ 14ου αἰ. καί τήν συσχετίζει μέ τό φύλλο διπτύχου τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας πού σώζεται στό Μεγάλο Μετέωρο[75]. Ὁ κ. Χατζηδάκης χρονολογεῖ τίς ὑπόλοιπες εἰκόνες μηνολογίου στό 1552 καί θεωρεῖ ὅτι ἡ τέχνη τους «ταυτίζεται μέ ἐκείνην τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ σέ ὅλα τά ἐπίπεδα»[76]. Διαπιστώνει ἐπί πλέον «μιά ἰδιαίτερη τιμή στόν Πρόδρομο, πού τοῦ ἀφιερώνεται μιά δίζωνη εἰκόνα μέ τήν Τρίτη Εὕρεση τῆς κεφαλῆς σέ τύπο παλαιολόγειο». Δέν βλέπω γιατί πρέπει νά θεωρηθεῖ ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτή εἶναι ἀφιερωμένη στόν Πρόδρομο καί ὅτι τεκμηριώνει ἰδιαίτερη τιμή σ' αὐτόν, τήν στιγμή πού ἄλλη — καί μεγαλύτερη — ζώνη της παριστάνει τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Στεφάνου.

Κυκλοφόρησε ἐπίσης τελευταίως ἡ διδακτορική διατριβή τῆς κυρίας Ἀγγελικῆς Σταυροπούλου-Μακρῆ γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως στήν Βελτσίστα καί γιά τό ἐργαστήριο τῶν Κονταρήδων[77]. Ἡ συγγραφεύς δέν ἐξετάζει τό ἐνδεχόμενο νά ζωγράφισαν οἱ Κονταρῆδες καί εἰκόνες, καί δέν ἀναφέρει τίς εἰκόνες μηνολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου. Στό ἐργαστήριο τῶν Κονταρήδων ἀποδίδει τίς τοιχογραφίες τῶν παραναρθήκων τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, τοῦ νάρθηκα καί τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Προδρόμου τῆς μονῆς Γαλατάκη, πού χρονολογεῖ στό 1566, τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Βελτσίστας καί τμήματος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἐλεούσης στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων.

Στά παραδείγματα ἀπεικονίσεων τοῦ ἁγίου Ἰακώβου τοῦ Πέρσου στόν τύπο πού συναντήσαμε στήν τέταρτη εἰκόνα μηνολογίου (σ. 81, ὑποσημ. 15, Πίν. 28), ἄς προστεθοῦν παραστάσεις στό νέο καθολικό τοῦ Μεγάλου Μετεώρου καί στήν μονή Ἐλεούσης στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων[78].

Δεκέμβριος 1990 Π.Λ.Β.

[74] Μ. Χατζηδάκη - Δ. Σοφιανοῦ, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί τέχνη*, Ἀθήνα 1990, εἰκ. σ. 197, 199, 201, 167.

[75] Αὐτόθι, 34.

[76] Αὐτόθι, 34, 43.

[77] A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989.

[78] Μ. Χατζηδάκη - Δ. Σοφιανοῦ, ἔ.ἀ., εἰκ. σ. 151. A. Stavropoulou-Makri, ἔ.ἀ., 173, πίν. 70.

Summary

THE CALENDAR ICONS OF THE GREAT METEORON

Panayotis L. Vocotopoulos

The Monastery of the Transfiguration or Great Meteoron in Thessaly possesses twelve calendar icons, which may be dated to the sixteenth century, and are thus the only examples of such panels in post-Byzantine art. In contrast to the Byzantine and Russian calendar icons they do not depict saints or scenes for every day of the year. Furthermore, the representations of each icon do not correspond to full months — except for September and October — and the continuity of the calendar is not always respected. The saints are not distributed evenly; four panels only are dedicated to the second semester (March to August). Among iconographic peculiarities one may note the Third Invention of St. John the Baptist's Head, which copies the fresco in the narthex of the Great Meteoron, and the neomartyr John of Ioannina (†1526). The Stoning of St. Stephen, the Forty Martyrs of Sebaste and St. James the Persian find parallels in frescoes of the Epirote School.

The panel for September may be compared to icons connected with Theophanes the Cretan and dated to the mid-sixteenth century. The remaining eleven icons, which display a different style, were hitherto attributed to the Cretan school. The author ascribes them to George and Frangos Kontaris, foremost exponents of the Epirote school of the sixteenth century, who were active in Epirus and the Meteora in the 1560s. These are the first icons to be ascribed to the Kontaris brothers.

SULLA DECORAZIONE MINIATA DEL CODICE GRECO X.IV.1 DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI SIENA

MARA BONFIOLI

Il codice greco, noto impropriamente come Evangeliario anzichè con la più corretta dizione di Lezionario[1], attualmente conservato nella Biblioteca Comunale di Siena con la segnatura X.IV.1, ha dato luogo ad una lunga serie di citazioni nella bibliografia locale e internazionale[2] più per la ricchezza della sua splendida legatura in argento dorato e smalti[3] e per le documentate vicende del

[1]Si tratta di un lezionario secondo la liturgia costantinopolitana. Per l'apparato figurativo dei lezionari, oltre ai quattro Evangelisti: K. Weitzmann, The narrative and liturgical gospel illustrations, *New Testament Manuscript Studies*, Chicago 1950, 151-174, 215-219 (rist. in id., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination,* Chicago-London 1971, 247-270, spec. 264-270).

[2] Sul codice, a sè o insieme con il gruppo di reliquie con cui giunse a Siena: L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XV, Milano 1729, col. 164 (sull'arrivo a Siena); G. Bianchini, *Evangeliarium quadruplex*, II, Roma 1749, 584-585; C. Staderini, *Breve relazione sull'Evangeliario greco esistente in questa pubblica biblioteca*, ms. Bibl. Com. Siena C.II.9, ff. 2-4; G. Ristori, *Breve e distinta relazione delle sacre reliquie e di un Evangeliario greco manoscritto*, ms. Bibl. Com. Siena C. II.9, f. 11; diffusa anche a stampa: Siena 1770 (attenta descrizione del codice e sua datazione al X-XI sec.); A. F. Gori, *Relazioni a Mons. G. Bianchini*, ms. s.d., Siena, Biblioteca Comunale; G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notevoli della città di Siena*, Siena 1784, 49 (spiega l'equivoco, sorto con B. Montfaucon, *Diarium Italicum*, Parisiis 1702, cap. XXIII, 349, circa l'esistenza di due codici greci a Siena); G. Della Valle, *Lettere senesi sopra le belle arti*, II, Roma 1785, 239-240 (datazione all'XI sec.); G. De Angelis, *Memorie manoscritte riguardanti la Biblioteca Pubblica e le altre Biblioteche alla suddetta riunite*, ms. Bibl. Com. Siena C.V.5, ff. 57-58 (s.d.), vd. anche A.IX.62, ff. 13-14; L. Ilari, *La Biblioteca Pubblica di Siena disposta secondo le materie*, V, Siena 1846, 69 (ampia descrizione del codice e sua datazione al IX sec.), vd. anche id., ms. Bibl. Com. Siena C.II.9, f. 13 e *Scienze sacre*, Siena 1846, 69; J. Labarte, *Histoire des arts industriels*, Paris 1875, 100-101 (datazione di codice e copertura al X sec.); A. Muñoz, Byzantinische Kunstwerke in der «Mostra dell'antica arte senese», *BZ* XIII (1904), 706-708 (XIII sec. inoltrato); L. Dami, L'Evangeliario greco della Biblioteca di Siena, *Dedalo* III (1922-1923), 227-240 (XI sec.); M. Bonicatti, Per una introduzione alla cultura mediobizantina di Costantinopoli, *RIASA* 18 (1960), 207-265, spec. 249 e nt. 63, 264-265 (XI sec.); V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (= *Storia*), 254, nt. 51. Per i più recenti, specifici interventi, vd. sotto alle ntt. 4-6. L'oggetto è sempre stato ricordato (e lo è tuttora) nelle guide della città, vd., ad esempio: E. Romagnoli, *Guida della città di Siena per gli amatori*, Siena 1832, 162; E. A. Brigidi, *La nuova guida di Siena e dei suoi dintorni*, Siena 1979, 109 (e poi nelle edizioni successive del 1885, 106; del 1893, 156; del 1899, 147; datazione all'XI sec.); *Piccolo Cicerone moderno, L'Ospedale di S. Maria della Scala*, Milano 1913; W. Heywood, *Guide to Siena*, Siena 1903, 318 (XI sec.); E. Torrini, *Guide de Sienne*, Siena 1909, 72 (X sec.); W. Heywood - L. Olcott, *Guide to Siena*, Siena 1924, 380 (XI sec. con rilegatura forse più tarda); H. A. Newell, *Siena and Surroundings,* Siena 1926, 144 (XI sec.; smalti d'influsso persiano; trafugamento dal palazzo imperiale nel 1204 e sua vendita ai Veneziani); *Artistic Guide to Siena and its Environs*, Florence 1926, 80 (X sec.); F. Iacometti, *Biblioteca Comunale degli Intronati*, Siena 1935, 4 (XI sec.). Le citazioni seguono anche nelle guide di più recente pubblicazione: in quella della Toscana del Touring Club Italiano, Milano 1974, 541 l'Evangeliario è attribuito al X sec., gli smalti all'XI e la montatura a più tarda bottega senese, attribuzioni discutibili le prime due, del tutto improbabile la terza.

[3] Su di essa, in particolare: P. Hetherington, Byzantine enamels on a Venetian book-cover, *CahArch* XXVII (1978), 120-142 con bibliografia precedente da integrare con E. Garnier, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours 1886, 385; M. Barany Oberschall, The crown of the emperor Constantine Monomachos, *ArchHung* XXII (1937), 58; W. Zizischwill, El icono de

suo arrivo a Siena[4] che per le sue miniature e per il suo aspetto paleografico.

Le miniature, pur avendo dato spunto a cenni critici più o meno estesi, con relative proposte di datazione, non hanno avuto una vera e propria pubblicazione, sia pur parziale, prima del 1982[5]. Nè c'era stato fino a poco tempo fa un esteso e completo esame del manoscritto dal punto di vista paleografico e codicologico quale è stato compiuto di recente dalla collega Giovanna Derenzini[6].

«Il codice — un lezionario secondo l'uso costantinopolitano con le *lectiones* tratte dai quattro Vangeli — membranaceo, costituito di ff. 315 più uno di guardia all'inizio e due alla fine, scritto a due colonne di 23 righi ciascuna, con il testo corredato dalla notazione ecfonetica, appare di esecuzione accurata, di dimensioni cospicue, con ornamentazione ricca e varia»[7]. Vi sono comprese le miniature dei quattro Evangelisti a piena pagina[8], su fogli inseriti nel fascicolo di appartenenza, testate, pylai e numerose iniziali miniate. È appunto a queste componenti miniate del codice che vorrei ora dedicare qualche riflessione.

Jajuli, *AEA* XXIV (1951), 20; D. T. Rice, *Art of Byzantine Era*, London 1959, 99; A. Lipinsky, Ori, argenti, gioielli nel secondo periodo aureo in Italia, dall'avvento della dinastia macedone alla caduta di Costantinopoli, *CorsiRav*, 1965, 479; A. Grabar, *Il Tesoro di San Marco*, II, Firenze 1971, 43 (erroneamente collocando la copertura nella cattedrale). Dopo l'Hetherington, vd. M. Petrassi, *Gli smalti in Italia*, Roma 1982, 23-24, figg. 45-54; D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di S. Maria della Scala in Siena. Vicende di una committenza artistica*, Pisa 1985, 80-84, figg. 82-86; nella nt. 135 gli ultimi due autori citati sono da aggiungere alla bibliografia di Hetherington.

[4] L'Evangeliario e un cospicuo gruppo di reliquie e reliquiari che formavano un tutto unico furono «donati» il 28 maggio 1359, dopo prese di contatto e verifiche, in Venezia, dal mercante Pietro di Giunta Torrigiani al Sindaco, Procuratore e Nunzio dello Spedale di S. Maria della Scala, frate Andrea di Grazia, come testimonia la documentazione presente nell'Archivio di Stato di Siena, vd. G. Derenzini, Esame paleografico del codice X.IV.1 della Biblioteca Comunale degli Intronati e contributo documentale alla storia del «tesoro» dello Spedale di S. Maria della Scala, *Annali Fac. Lett. Fil. Univ. Siena* 8 (1978), 41-76, spec. 56-76. Questo articolo, che finalmente mette ordine nella raccolta dei documenti d'acquisto del Tesoro (qui pubblicati), finora solo parzialmente e talora erroneamente citati e interpretati, ha avuto origine dalla collaborazione dell'Autrice al programma di ricerca CNR da me diretto presso l'Università di Siena, «Ricuperi bizantini in Italia», per conto del quale sono state eseguite le foto pubblicate e nell'ambito del quale è stato condotto anche questo studio. Le voci sull'appartenenza di questi oggetti alla cappella imperiale di Costantinopoli e sulle difficoltà economiche dell'imperatore Giovanni Cantacuzeno che ne avrebbero resa necessaria la vendita, furono raccolte, pittorescamente, fra gli scrittori toscani, da M. Villani (*Istorie di Matteo Villani cittadino fiorentino*, II, Firenze 1581, 100 e 241). Un'altra tradizione, più tarda e meno seguita, ritiene che gli oggetti siano stati portati da pellegrini o crociati dall'Oriente, oppure che, pervenuti a Venezia a seguito del saccheggio di Costantinopoli del 1204, lì siano stati rivenduti come dal contratto d'acquisto (se ne veda un'eco in H. A. Newell, *op.cit.* (nt. 2).

[5] Ne pubblicai allora cinque, tra miniature, testate e iniziali: M. Bonfioli, Ricuperi bizantini in Italia: Siena, *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten* II/5, *JÖB* 32/5 (1982), 281-289, spec. 285 sg., figg. 1-5 (nella didascalia della fig. 2 leggere Luca e non Matteo). Successivo intervento, limitato ai quattro Evangelisti, da parte di D. Gallavotti Cavallero, *op.cit.* (nt. 3), 80-84 e 86-88.

[6] G. Derenzini, *art.cit.* (nt. 4); ead., Il codice X.IV.1 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, *Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina*, I, Roma 1988, 307-319.

[7] G. Derenzini, *art.cit.* (nt. 6), 307-308.

[8] Una buona riproduzione a colori dei quattro evangelisti si trova in D. Gallavotti Cavallero, *op.cit.* (nt. 3), figg. 44-47, testo a p. 84. Ivi l'Autrice propone alcuni confronti con altre miniature per una datazione a fine XI - inizi XII sec. Rilevo che il riferimento al Lezionario Auct. T.inf.27 della Bodleian Library di Oxford, datato al sec. XII (*Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, I. Oxford Bodleian Library*, I, Stuttgart 1977 (= *Corpus*), 72-75, nr. 42) se può essere accettato per le miniature di Giovanni (fig. 275) e Matteo (fig. 276), non è però valido per la figura di Luca (dal panneggio molto più rigido e pesante) nè per le parti decorative e le iniziali. Ancor meno convincente il raffronto con i due fogli del Museo d'Arte di Cleveland (W. M. Milliken, Byzantine manuscript illumination, *BClevMus* XXIV (1947), 50-56 e due tavv. senza numerazione), da datare tra 1057 e 1063, poichè questi sembrano rifarsi a iconografie diverse e manca totalemente in essi la concentrazione emotiva dei corrispondenti Evangelisti di Siena. Il Marco del ms. 530a della Walters Art Gallery di Baltimora (*Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947, nr. 701, tav. XCVII), ms. peraltro attribuito agli inizi dell'XI sec., ad una diretta visione della miniatura risulta concepito in maggior isolamento spaziale ed eseguito con meno minuta attenzione.

Gli Evangelisti campeggiano su fondo aureo, senza ambientazione architettonica, su ampio spazio al centro del foglio, seduti accanto al loro scrittoio su cui sono posti in evidenza gli strumenti di lavoro, con i piedi poggiati su un suppedaneo che sta su una striscia di colore azzurrastro intesa ad indicare il suolo; il tutto nell'iconografia tradizionale degli Evangelisti seduti[9].

Il primo, Giovanni (f. lv) (Tav. 41), sta pensieroso, con le mani abbandonate sulle gambe, lo stilo nella destra, seduto su un ricco sedile a cattedra, accanto allo scrittoio con lo sportello sinistro aperto (dalla parte di chi guarda) e un codice ancora bianco sul leggio. Veste una tunica azzurra ed è drappeggiato in un manto in una delicata sfumatura di mauve; calza dei sandali. Il volto allungato e stempiato, sul tipo del pensatore-filosofo, con capelli, barba e baffi grigi, ha un'espressione assorta, con gli occhi fissi nel vuoto. L'aureola, una semplice circonferenza rossa, come per tutti, è parzialmente scomparsa. Come nelle miniature di Marco e Luca, il riquadro aureo è circondato da un nastro azzurro con, ai quattro angoli, una palmetta estremamente stilizzata.

In Matteo invece (f. 51v) (Tav. 42), l'incorniciatura manca completamente e l'Evangelista, pur in posizione di profilo, rivolge busto e testa verso lo spettatore. È seduto su un semplice sgabello, con i piedi nei sandali posati su un suppedaneo rettangolare, mentre con la mano destra fornita di stilo trattiene un rotulo già scritto sulle ginocchia; la sinistra è poggiata sul leggio con un codice bianco verso cui dirige lo sguardo. Lo scrittoio è chiuso, con gli arnesi per la scrittura sul piano; tunica e manto sono in due delicate tonalità di azzurro-grigio. Il volto, meno allungato di quello di Giovanni, è incorniciato dai capelli grigi, come barba e baffi, pettinati all'indietro; gli occhi sono incassati profondamente sotto folte sopracciglia.

Luca (f. 125v) (Tav. 43) si appresta a scrivere su un codice nuovo che tiene sulle ginocchia, in posizione di profilo, tranne per il volto chinato di trequarti verso le pagine aperte. Fanno parte della composizione lo sgabello e il suppedaneo istoriati, lo scrittoio a due sportelli chiusi con il leggio sostenuto da un piccolo delfino azzurro, dello stesso colore del codice e degli strumenti scrittorii. La tunica, come per gli altri, è di un azzurro sfumato, mentre il manto è in delicate tonalità di rosa. L'elemento più interessante è il volto fortemente caratterizzato, con barba e baffi appena accennati, la fronte bassa sotto il casco dei capelli bruni e ricciuti, le guance incavate, la zona sopraccigliare e orbitale scavata a evidenziare il naso lungo e un po' adunco, l'espressione concentrata e assorta.

La figura di Marco (f. 218v) (Tav. 44) è disegnata di profilo, ma si presenta con il volto e la parte inferiore del corpo quasi rivolte verso lo spettatore. Seduto su uno sgabello con un cuscino cilindrico azzurro, i piedi nei sandali sul solito suppedaneo rettangolare istoriato, è accostato allo scrittoio chiuso mentre intinge con la mano destra lo stilo sopra il piano d'appoggio dove sono posati altri strumenti. Sul leggio è un codice non ancora scritto; su un altro, orlato di rosso, poggiato sulle ginocchia e tenuto fermo con la sinistra, l'Evangelista si appresta evidentemente a scrivere. Tunica e manto sono nelle sfumature azzurre e mauve delle vesti di Giovanni. Il volto si presenta come il più caratterizzato: dai capelli neri con un ciuffo sulla fronte, dalla folta barba sempre però del tipo corto e dai baffi neri. Le grosse sopracciglia scure incassano profondamente gli occhi e mettono in evidenza il naso lungo e leggermente adunco.

[9] Per l'iconografia ed i tipi, stanti e seduti, degli Evangelisti: A. M. Friend, Jr., The origins of the types of Evangelist portraits in Greek manuscripts, *AJA*, II ser., XXX (1926), 96-98 e, più ampiamente, id., Portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts, *Art Studies* 5 (1927), 115-147 e 7, (1929), 3-29. Una recente trattazione generale in G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979 (37-72 sulle raffigurazioni degli Evangelisti, i loro simboli e le loro combinazioni). Più dedicato alla genesi ed alla formazione delle miniature che alle singole iconografie: E. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

In nessuna delle quattro miniature è iscritto in greco il nome dell'Evangelista, come d'uso. La scritta latina in alto è stata aggiunta posteriormente.

Ricche testate con ornamentazioni vegetali (e solo al f. 2r animali) si trovano a capo di ogni Vangelo (ff. 2r, 51r, 126r, 219r). Purtroppo la più elaborata (f. 2r) è rovinata dalla caduta del colore. Ma nelle pylai conservateci perfettamente (Tav. 45) i colori sono quelli tradizionali: blu, verde, rosso, oro, con sottolineature bianche. Anche i tradizionali galloni decorativi, in testata o in chiusura, usano gli stessi colori e motivi (per es. ai ff. 88v e 310r) eseguiti con estrema delicatezza.

Le iniziali miniate sono di grande varietà ed eseguite con estrema cura e raffinatezza, sia nel tipo più semplice a un solo colore, l'oro, sia in quelli più elaborati, con i colori tradizionali: blu, rosso, verde, con tocchi di bianco e oro.

La lettera più rappresentata è senz'altro la T, di cui, come per le altre, cito solo alcuni esempi (Tav. 46a-e). Tra gli esemplari più semplici si trova quella resa con elementi stilizzati in oro (f. 6r)[10], oppure a forma di alberello dal lungo tronco e con la chioma ad ombrello disposta orizzontalmente (ff. 87v, 192v, 252v) che mi sembrano le più singolari e per cui non ho trovato sinora confronti. In altri casi, più comuni, l'asta è composta di elementi vegetali sovrapposti, a guisa della candelabra classica, con l'elemento orizzontale ricadente ai lati (f. 15v)[11], arricchita da un uccello (f. 6v), un gufo o una civetta, alla sommità, o da un altro volatile a lunghe zampe e coda che fa da base all'asta e vi si attorciglia con il lungo collo proteso. Un'altra versione vede il sovrapporsi di un edificio, di due bacini sovrapposti e di due cantari, da cui si protendono ai lati i due tratti foliati (f. 10v). Ancora in un altro tipo si trova, alla base, una minuscola stilizzata rappresentazione di città merlata, da cui si alza un fusto di alberello sormontato da un braccio orizzontale sagomato (f. 20r). Di ancora maggior delicatezza di esecuzione le due T, cui fa da asta la figura umana, stante sul tetto di un edificio; dall'aureola che incornicia il volto, escono due bracci vegetali con terminali a volute che costituiscono il tratto orizzontale (ff. 3v e 5v); una costruzione di questo tipo della T si trova nello splendido e famoso cod. 587 del Monastero di Dionisio sul Monte Athos[12].

Segue, come numero di raffigurazioni, la E, che vediamo in versione a piccole dimensioni, con

[10] Un esemplare simile al f. 98v del ms. E. D. Clarke 45 (attribuito alla fine dell'XI sec.) della Bodleian Library di Oxford, per cui si veda (*Corpus*, III, Stuttgart 1982, 1, p. 84, n. 56 e 2, fig. 212).

[11] Cfr. K. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, fig. 83. Esempi simili nel ms. Barocci 207 della Bodleian Library, f. 65v (*Corpus*, 43-44, n. 30, fig. 145, II metà XI sec.) e nel ms. E. D. Clarke 45, f. 200 della medesima biblioteca (*Corpus*, III, 1, p. 84, n. 56, III, 2, fig. 205, fine XI sec.). Altri esemplari ancora ai ff. 100r e 231r di un Lezionario senza numerazione del Monastero di Iviron sul Monte Athos, datato fine sec. XI - inizi XII, con esuberante decorazione vegetale, vd. S. M. Pelekanidis - P. C. Christou - Ch. Tsioumis - J. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, II, Athens 1975, figg. 268-269, testo a pp. 344-345.

[12] Una delle T già in M. Bonfioli, *art.cit.* (nt. 5), fig. 5, l'altra qui a fig. 46; entrambe in G. Derenzini, *art.cit.* (nt. 4), figg. 1-2; altri esemplari di T nello stesso articolo (figg. 3-6) e, con altre lettere, nell'altro contributo della stessa (cit. a nt. 6), figg. 1-4. Nel cod. 587 del Monastero di Dionisio del Monte Athos, piccole figure simili a quelle della lettera T si possono vedere ad es. nei ff. 3v, 5r, 8r, 26v, 32v e così via. Il Lezionario, di scrittoio imperiale, sembrerebbe da datare al 1059: K. Weitzmann, Byzantine miniature and icon painting in the eleventh century, *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, 1966*, London 1967, 207-224 (rist. in id., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, 271-313, spec. 274 e 294, fig. 295), vd. anche Lazarev, *Storia*, 189, nt. 19, fig. 226. Riproduzioni a colori dei citati fogli del cod. 587 di Dionisio in Pelekanidis *et al.*, *op.cit.* (nt. 11), I, 1973, figg. 192, 193, 207, 208, cfr. pp. 434-446 (con bibliografia e descrizione). Le T con figura umana al posto dell'asta si trovano trattate forse con maggior leggerezza nel cod. 68 ai ff. 64 e 89 della Biblioteca Nazionale di Atene. Non vi sono però nel codice, attribuito agli inizi del XII sec. (pure un lezionario riccamente decorato) altri elementi di similitudine: A. M. Chatzinicolaou - C. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, Athens 1978, 179-189, figg. 473 e 475, con bibliografia precedente.

elementi foliati stilizzati, dorata (ff. 2r, 5v e altrove)[13], o, sempre con gli stessi elementi, a dimensioni maggiori. Ancora composta di elementi vegetali susseguentisi, ma con dimensioni allungate, nei cinque colori usati, si trova con la figura umana addossata alla curva esterna (per es., assai rovinata, al f. 2r) (Tav. 46f). Perfettamente conservata, invece, quella dalla cui curva esce un avambraccio con la mano dalle tre dita tese (f. 62r) (Tav. 46g).

La A e la B sono composte con vari elementi vegetali colorati, a mezze palmette stilizzate con fiori graziosamente inseriti sul fusto e sulle aste (ff. 310r e 283v). La A è anche tracciata più semplicemente solo in oro (f. 16r).

Alla I si aggiunge un animale, forse un gufo (f. 47v) e la Π riprende in forma molto stilizzata e semplificata il motivo della doppia candelabra classica (f. 237v).

Secondo Lazarev, le iniziali antropomorfe e zoomorfe raggiunsero un particolare sviluppo nel terzo quarto dell'XI sec., con un delicato stile calligrafico e con eccezionale splendore illustrativo; se ne hanno esempi raffinatissimi, tra l'altro, nel codice del Nuovo Testamento della Biblioteca Universitaria a Mosca (nr. 2280)[14], nel Salterio della Biblioteca Pubblica di Leningrado (gr. 214)[15] e nel Lezionario del Monastero di Dionisio (cod. 587), già citato, del Monte Athos[16]. A questa corrente, certo con minore splendore e ricchezza dei tre codici citati, potrebbero ispirarsi anche le delicate e fantasiose iniziali e le decorazioni vegetali delle testate del codice di Siena.

Per le miniature degli Evangelisti, trattandosi di iconografie molto tradizionali in soggetti tra i più rappresentati, la scelta dei confronti può essere molto vasta, ma proprio l'abbondanza del materiale induce ad una rigorosa selettività.

Tra i molti manoscritti esaminati nelle biblioteche delle principali città europee ed americane[17], quello che offre confronti tra i più calzanti è certamente il codice Marciano gr. I.53, pure un Lezionario con miniature di Evangelisti, datato da I. Furlan al terzo quarto dell'XI sec., come il manoscritto senese provvisto anch'esso di una preziosa copertura argentea[18].

In questo caso, si deve lamentare in particolar modo la mancanza della miniatura di Giovanni, giacchè le corrispondenze iconografiche e stilistiche, come è evidentissimo dal raffronto con le miniature senesi, sono notevoli.

L'unico motivo in cui le miniature di Siena divergono è nella spessa striscia azzurra che indica il suolo, lontano richiamo ad un'ambientazione naturalistica che è del tutto assente nello splendore uniforme del luminoso fondo aureo delle miniature marciane.

Quasi identica, invece, l'incorniciatura (a parte il diverso colore), con una semplice linea che ha un elemento a palmetta stilizzata agli angoli; in tutti quattro nel Lezionario X.IV.1, solo in quelli

[13] Esemplare simile nel ms. E. D. Clarke 45, f. 198 (*Corpus*, III, 2, fig. 206).

[14] Lazarev, *Storia*, 198 e nt. 17 con bibliografia sul codice, figg. 213-217.

[15] *Op.cit.*, 189 e nt. 18, figg. 218-225; V. D. Likhachova, *Byzantine Miniature*, Moscow 1977 (in russo con riassunto in inglese), fig. a fronte di p. 26 e p. 22 delle tavole, con bibliografia.

[16] Vd. nt. 12; Lazarev, *Storia*, 189 e nt. 19 (con altra bibliografia), fig. 226.

[17] Desidero esprimere la mia gratitudine a tutti quelli che mi hanno agevolato con particolare cortesia nelle mie ricerche, in particolare a Miss Randall conservatrice dei manoscritti della Walters Art Gallery di Baltimora ed inoltre alla direzione ed al personale: del Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington; della Firestone Library di Princeton; della Pierpont Morgan Library di New York; della sezione medievale del Museo d'Arte di Boston; della British Library di Londra; della Biblioteca Nazionale di Vienna; della Biblioteca Nazionale di Atene; del Museo Bizantino e del Museo Benaki di Atene; della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e della Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma.

[18] I. Furlan, Gli Evangelisti del Marciano I.53, in id., *I codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, II, Milano 1979, 9-12, tav. 1, figg. 1 e 2 con bibliografia alle ntt. 6 e 7 di p. 10.

superiori nel Marciano. Eguale la trattazione del nimbo come una semplice circonferenza.

Fortissime affinità si hanno nella raffigurazione di Luca (f. 187v) (Tav. 47), in cui le minime divergenze marginali (diverso modello del sedile e del sostegno del leggio, il codice parzialmente scritto anzichè bianco, la collocazione un po' diversa, ma non troppo, degli strumenti di scrittura) non alterano le linee compositive generali, le iconografie, il tipo fisico e la trattazione stilistica. Identica è la collocazione degli oggetti nello spazio, il rapporto tra gli uni e gli altri e la posizione dell'Evangelista. In entrambe le miniature, Luca poggia saldamente i piedi calzati da sandali sul suppedaneo per reggere sul ginocchio sinistro il codice su cui sta scrivendo con lo stilo tenuto con la stessa leggera divaricazione tra indice e medio. Identico il motivo della mano sinistra, che esce dalla manica lunga per tenere ferma la pagina bianca e identica la torsione del busto e l'inclinazione della testa. Anche il tipo fisico, piuttosto alto ed asciutto (forse leggermente più massiccio nell'esemplare marciano), con il volto bruno dai lineamenti marcati ed intensi incorniciati dal casco dei capelli ricciuti, dipende inequivocabilmente dal medesimo modello. La trattazione del volto è forse più minuziosa e delicata, con una maggior concentrazione emotiva nell'esemplare di Siena ove si nota anche un'accentuata frantumazione e moltiplicazione dei panneggi che mettono in evidenza un'acuta tensione lineare.

Ma assonanze ancora maggiori si notano forse con un'altra miniatura, che rappresenta pure Luca (f. 27v)[19] (Tav. 48), del codice parigino Coislin 224[20], già citato da I. Furlan in rapporto al ms. marciano[21]. La miniatura di Luca (e altra di Matteo) sarebbero per Spatharakis probabilmente del 1050 ca[22]. Incorniciata diversamente con un sottile gallone, la miniatura del Coislin 224 presenta altri piccoli particolari identici a quella corrispondente del ms. di Siena: la stessa struttura dello sgabello, il leggio con sostegno a forma di pesce, i due fermagli aperti del codice e, importante per il senso dell'ambientazione ed un tentativo d'integrazione spaziale, la delimitazione del suolo a fondo scuro in tutta la zona inferiore della miniatura. Per questo, forse, i rapporti tra l'Evangelista e gli oggetti intorno a lui (suppedaneo, sgabello e leggio) appaiono più armoniosi e coerenti che non nel Marciano gr. I.53. Notevolmente simile è la trattazione del panneggio, che sembra esemplato quasi alla lettera nella caduta generale delle pieghe sotto la gamba destra e lungo la sinistra, sul fianco destro, sul dorso e sul busto. Solo il volto si mostra più disteso nel Coislin 224 mentre nel Luca del ms. di Siena si ha una maggiore concentrazione e intensità lineare, già segnalata.

Se queste due ultime miniature manifestano un'eguale sensibilità estrinsecantesi nell'accuratezza disegnativa ed in una finezza estrema, le miniature con Marco, al f. 103v del Marciano gr. I.53 (Tav. 49) e al f. 218v del senese X.IV.1, ripropongono gli stessi aspetti di convergenza e divergenza segnalati per Luca.

L'Evangelista è ritratto nella medesima posizione anche se nel Lezionario marciano si trova in un momento di pausa, dopo aver riempito una pagina del codice tenuto sulle ginocchia, mentre a Siena è colto nel momento iniziale della scrittura, nell'atto d'intingere lo stilo (sono, questi, due atteggiamenti caratteristici dell'iconografia di Marco seduto). La mano sinistra, che appare a trattenere il codice sulle ginocchia, esce dall'imboccatura della manica esattamente come in Luca. La figura

[19] Ne devo la foto, che riproduco, alla gentilezza della Dott.ssa Giustina Ostuni alla quale sono grata anche per utili informazioni e per aver discusso con me del codice senese.

[20] I. Spatharakis, Some observations on the Ptolemy Ms. Vat. gr. 1291, *BZ* 71 (1978), 44-45, nt. 9, con bibliografia precedente.

[21] I. Furlan, *art.cit.* (nt. 18), 12.

[22] I. Spatharakis, *art.cit.* (nt. 20), *loc.cit.*

di Marco appare in entrambe le miniature più massiccia e meno sottilmente elegante di quella di Luca, ma pur persistendo le analogie iconografiche anche nei dettagli (sgabello con cuscino, suppedaneo con la stessa decorazione, stesso tipo fisico e stesse caratteristiche fisionomiche del volto) dobbiamo notare una ancor più accentuata caratterizzazione stilistica. Nell'esemplare di Siena risultano più fini i lineamenti del volto e certamente più accurato e delicato il trattamento dei panneggi: il miniatore del ms. X.IV.1, oltrechè più dotato artisticamente, appare più inserito in un clima delicatamente calligrafico e affidato al predominio lineare.

Nella raffigurazione del Matteo invece (f. 39v) (Tav. 50), il miniatore marciano raggiunge un miglior livello qualitativo e troviamo un più minuto e quasi manierato trattamento dei panneggi che manca nell'esecuzione più sommaria di Marco. L'iconografia, nell'esemplare marciano e in quello di Siena, è assolutamente identica, anche in molti particolari. Il delicato effetto luministico del Matteo marciano toglie però ogni senso corporeo alla figura e ingentilisce maggiormente il volto dell'Evangelista conferendogli una distesa pacatezza rispetto alla più dura concentrazione espressiva ed al più spezzettato disegnarsi di pieghe e panneggi del Matteo di Siena; si osservi in proposito la resa geometrizzante della caduta del drappeggio del manto, dalla spalla sinistra alla cintola, rispetto all'effetto più morbido e coloristico di quello marciano, effetto che si ritrova anche nel Matteo del Coislin 224[23], che dunque è stilisticamente più vicino al Matteo del Marciano gr. I.53 che non a quello di Siena.

I. Furlan ha notato tutta una serie di riscontri con modelli macedoni per i tre Evangelisti del Marciano gr. I.53[24]. Non si può far a meno di ripetere la constatazione per quelli di Siena; questa ripresa macedone è del resto una caratteristica messa in luce come una costante della miniatura dell'XI sec.[25].

È appunto verso il finire di questo secolo, dal terzo quarto in poi, che ci sembrano condurre le indicazioni che si sono venute raccogliendo per una datazione delle miniature e della decorazione del ms. X.IV.1.

I confronti addotti, del Coislin 224 e del Marciano gr. I.53, evidenziano, insieme con le notevoli assonanze stilistiche e le quasi puntuali riprese iconografiche, forse una maggior durezza, una maggior tensione emotiva, un più frastagliato spezzettarsi delle pieghe, che sembrerebbe portare un po' oltre la datazione dei due codici citati.

Anche per la parte decorativa i confronti addotti ci conducono quasi esclusivamente alla seconda metà ed al finire dell'XI sec., ad esempio l'uso delle iniziali delicatamente antropomorfe e zoomorfe[26].

Direi che si possa escludere il XII sec. anche per il confronto col ms. gr. 189 della Biblioteca Nazionale di Parigi, che per l'appunto così si data. Troviamo qui infatti, accanto all'adozione di

[23] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, tav. LXXXII, f. 333v. Il codice ha solo tre miniature, quelle di Matteo, di Luca ed una terza cui per errore è stata apposta la scritta S. Giovanni Crisostomo, ma che è piuttosto una seconda raffigurazione di Luca. Purtroppo ci vengono così a mancare due confronti.

[24] I. Furlan, *art.cit.* (nt. 18), 11-12. È da dire che, secondo Grabar, il cod. Coislin 20 sarebbe più tardo (XI-XII sec.): lo ricava da un'annotazione in margine a V. R. Devreesse, *Catalogue des manuscrits grecs. Le fond Coislin*, segnalatami dalla Dott.ssa Giustina Ostuni. Tenendo conto del suo provincialismo, il codice in effetti potrebbe scendere fino a questa data a presenterebbe, nonostante un carattere più massiccio e pesante delle figure, alcune affinità con le miniature senesi, specialmente con Luca, vd. H. Omont, *op.cit.* (nt. 23), 44, tav. LXXX (Luca, f. 223v).

[25] Il concetto, già presente nell'edizione russa (1947-48) della *Storia della pittura bizantina* di V. Lazarev, è mantenuto nella traduzione italiana, rivista ed accresciuta, della stessa (*Storia*, 185-187); vd. anche K. Weitzmann, *art.cit.* (nt. 12), 271-281.

[26] Lazarev, *Storia*, 189. Da consultare ancora, per la parte decorativa, oltre a K. Weitzmann, *op.cit.* (nt. 11), M. A. Frantz, Byzantine illuminated ornament, *ArtB* XVI (1934), 43-76, tavv. I-XXV.

iconografie simili in Giovanni (f. lv) e Luca (f. 206v), un senso di pesantezza e di presenza massiccia che caratterizza tutte le figure, un maggior addensamento dello spazio, un più duro segno nei volti[27].

Queste indicazioni non sono in contrasto con i risultati dell'indagine paleografica e codicologica[28] che portano ad una datazione all'XI sec., estesa solo cautelativamente, ma in pratica quasi per escluderla, ai primissimi anni del XII[29]. È d'altronde da rilevare che, inequivocabilmente della stessa mano, le quattro miniature degli Evangelisti sono state incluse nel testo al momento della sua decorazione, come prova lo scarico dei colori della testata del f. 219r sul f. 218v[30].

Certamente omogenee tra loro appaiono le iniziali: non abbiamo tuttavia la possibilità nè di decidere se appartengano alla stessa mano di colui che ha eseguito le miniature, nè d'individuare, neppure ipoteticamente, lo scrittorio che ha prodotto le une e le altre. Nonostante le ricerche fatte negli ultimi anni, lo spinoso problema della precisa individuazione degli ateliers rimane ancora aperto[31].

Sicuramente di ambito costantinopolitano, come indicano le sue caratteristiche e la provenienza dei più probanti confronti presentati, il codice senese non presenta il lusso e la ricchezza di un prodotto di corte; è tuttavia di qualità molto buona per i caratteri, che si sono evidenziati, di cura ed omogeneità da un lato, di delicatezza e persino di raffinatezza da un altro. Ciò premesso, l'ipotesi più attendibile che mi pare si possa al presente formulare è che la sua origine debba esser cercata nell' ambito degli ateliers monastici esistenti nella capitale sullo scorcio del sec. XI.

[27] H. Omont, *op.cit.* (nt. 23), 47, figg. LXXXVIII e LXXXIX.

[28] G. Derenzini, *art.cit.* (nt. 4), 55-56; ead., *art.cit.* (nt. 6), 318-319.

[29] Chiarimento orale della collega Derenzini, 5 ottobre 1989.

[30] L'osservazione è stata fatta dal Prof. G. Cavallo durante un sopralluogo diretto ad accertare le condizioni della legatura del codice, cortesemente effettuato, su mia richiesta, dalla Direttrice dell'Istituto di Patologia del Libro «A. Gallo», Dott.ssa Del Franco e dal tecnico dell'Istituto Gianpietro Borzacchi.

[31] Sullo stato attuale degli studi per l'individuazione degli ateliers miniaturistici bizantini e sui problemi che tuttora sussistono: S. Dufrenne, Problèmes des ateliers des miniaturistes byzantins, *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten* I/2, *JÖB* 31/2 (1981), 445-470.

«ΣΙΓΗΣΟΝ ΟΡΦΕΥ ... ΔΑΒΙΔ ΓΑΡ ΗΜΙΝ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΚΡΟΥΕΙ ΛΥΡΑΝ»

ΜΙΑ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ ΣΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ ΠΑΤΜΟΥ 437

ΟΛΓΑ ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

Το χειρόγραφο με αριθμό 437 της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο περιέχει Ερμηνείες στους ψαλμούς των Βασιλείου, Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Ευθυμίου του Ζιγαβηνού[1]. Γράφτηκε από τον Ιωάννη Ναθαναήλ, γνωστό γραφέα της Αναγέννησης και επιμελητή εκδόσεων[2], στο γ΄ τέταρτο του 16ου αι. Στις αρχές του 17ου αι. αγοράστηκε για τη βιβλιοθήκη της μονής του Θεολόγου και φυλάσσεται έκτοτε εκεί. Η μοναδική του μικρογραφία είναι ολοσέλιδη και βρίσκεται στο φ. 8v, τέταρτη σελίδα ενός άγραφου διφύλλου, από χαρτί που διαφέρει σε ποιότητα από το υπόλοιπο σώμα του χειρογράφου (Πίν. 51). Κύριο θέμα της είναι ένα τριπλό πορτραίτο: ο Δαβίδ εικονίζεται ανάμεσα στον Ιωάννη Χρυσόστομο και το Μέγα Βασίλειο, μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος. Αποτελεί την προμετωπίδα του κειμένου των Ερμηνειών που αρχίζει στο επόμενο φ. 9r. Έπεται ωστόσο ενός τριαδίου (φ. 1-6), το οποίο περιέχει τον πρόλογο του κωδικογράφου και τον πίνακα περιεχομένων.

Ο κώδικας 437 έχει διαστάσεις 32 × 21,5 εκ. και 691+ΙΙ φύλλα από χαρτί. Είναι σταχωμένος. Η στάχωση αποτελείται από ξύλινες πινακίδες επενδυμένες με καστανόχρωμο δέρμα, κοσμημένο με χρυσά έκτυπα κοσμήματα. Η επικεφαλίδα του προλόγου (φ. 1r) δίνει εξαρχής το όνομα του γραφέα: *Ἰωάννης ἁμαρτωλὸς θύτης ὁ Ναθαναὴλ τοῖς ἐντευξομένοις σπουδαίοις τουτωΐ τῷ βιβλίῳ χαίρειν.* Στο ίδιο κείμενο, λίγο παρακάτω, κατονομάζεται και ο παραγγελιοδότης του τόμου: *Αἰνείσθω τοίνυν ὁ φιλομαθής τε φιλόβιβλος δὲ καὶ παρὰ πᾶσι τοῖς ἀγαθοῖς ἐράσμιος πατὴρ κῦρις Θεόδουλος, οὗ πόθῳ κατασκευῇ τε καὶ δαπάνῃ, ὡς ὁρᾶται νῦν, τὸ παρὸν βιβλίον κατεσκευασμένον*

[1] Ι. Σακκελίων, *Πατμιακή Βιβλιοθήκη*, Αθήνα 1890, 198. Η αυτοψία μου έγινε το 1974. Το χειρόγραφο ξαναείδαν το 1989, μετά από παράκλησή μου, και μοιράστηκαν μαζί μου τις παρατηρήσεις τους ο σκευοφύλακας της μονής ιεροδιάκονος κ. Χρυσόστομος Φλωρεντής και η καθηγήτρια Ντούλα Μουρίκη. Τους ευχαριστώ θερμά γι' αυτό. Στον ιεροδιάκονο Χρυσόστομο οφείλω ευχαριστίες επίσης για τη βοήθειά του κατά την πρώτη επίσκεψή μου στην Πάτμο και για την προθυμία του να μου προμηθεύσει τότε και τώρα τις απαραίτητες φωτογραφίες. Ευχαριστώ ακόμη τη Νίκη Τσελέντη, το Μέμο Τσελίκα και τον Κρίτωνα Χρυσοχοΐδη, που με βοήθησαν στην παλαιογραφική εξέταση του χειρογράφου και έθεσαν στη διάθεσή μου τα αρχεία τους.

[2] Γεννήθηκε στην Κω. Τον βρίσκουμε το 1534 διδάσκαλο, έμπορο κρασιού και αντιγραφέα χειρογράφων στην Κρήτη. Το 1543/44 χειροτονείται ιερέας. Το 1559 βρίσκεται ήδη στην Ιταλία, κυρίως στη Βενετία, ταξιδεύει όμως και στη Ρώμη, σχετίζεται με τους ουμανιστές και τους προμηθεύει χειρόγραφα. Ταξιδεύει για λίγο στην Κρήτη το 1566. Το 1567 εκλέγεται εφημέριος του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία και το 1574 διορίζεται οικονόμος Κρήτης από τον οικουμενικό πατριάρχη Ιερεμία Β΄. Εγκαθίσταται το 1576 στο Χάνδακα, όπου και πεθαίνει τον επόμενο μάλλον χρόνο. P. Canart, La carrière ecclésiastique de Jean Nathanael, chapelain de la communauté grecque de Venise (XVIe siècle), *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo, Italia Sacra* 20-22, Padova 1973, 793-824 και ο ίδιος, Jean Nathanael et le commerce des manuscrits grecs à Venise au XVIe siècle, *Venezia, Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Firenze 1977, τ. 1, 417-438, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Πρβλ. E. Gamillscheg, Zu Kopisten des 16. Jahrhunderts, *JÖB* 29 (1980), 288-291.

διατελεῖ χειρὶ τ' ἐμοῦ τοῦ προειληφότος ἀμαθοῦς καὶ ἁμαρτωλοῦ Ἰωάννου (...) (φ. 1r) (Πίν. 52α). Η βιβλιογραφική δραστηριότητα του Ιωάννη Ναθαναήλ αρχίζει από το 1538 και εκτείνεται ως το τέλος της ζωής του[3]. Από το 1568 επιμελείται στη Βενετία και εκδόσεις εκκλησιαστικών βιβλίων στα τυπογραφεία του Valeris και του Leoncini[4]. Στα 1574 εκδίδει σε δική του δημώδη διασκευή μια Ερμηνεία της θείας λειτουργίας[5]. Το χειρόγραφο της Πάτμου μπορεί να χρονολογηθεί στην τελευταία φάση της ζωής του από δύο κυρίως ενδείξεις: Τη γραφή του, που διαφέρει από τα δημοσιευμένα δείγματα των πρώιμων χειρογράφων του[6], και από τον τύπο του προλόγου και της υπογραφής που περιέχεται σε αυτόν. Εγκαταλείπεται η μορφή του κωδικογραφικού κολοφώνα που απαντά στα παλιότερα χειρόγραφά του και υιοθετείται ο τύπος προλόγου με τον οποίο απευθύνονται στους αναγνώστες τους οι εκδότες των έντυπων βιβλίων: *Ἰωάννης ἁμαρτωλὸς θύτης ὁ Ναθαναὴλ τοῖς ἐντευξομένοις σπουδαίοις χαίρειν*[7]. Αλλά και το περιεχόμενο και η δομή του προλόγου ακολουθεί εκείνη των προλόγων των εντύπων. Πρέπει, επομένως, η αντιγραφή του κώδικα να αναχθεί στην εποχή της έντονης ενασχόλησης του Ναθαναήλ με την επιμέλεια εκδόσεων (μετά το 1568). Ήδη από την πρώτη του σελίδα το χειρόγραφο ακτινοβολεί, επομένως, κάτι από το πνεύμα της Αναγέννησης.

Μετά το τέλος του προλόγου και των περιεχομένων ακολουθεί το λευκό δίφυλλο με τη μικρογραφία (φ. 7-8). Από το επόμενο φ. 9r, κάτω από λεπτή επίτιτλη ταινία με κόσμημα πλοχμού, αρχίζει το κείμενο των ερμηνειών με την επικεφαλίδα: *Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Βασιλείου ἀρχιεπισκόπου Καισαρείας καὶ Καππαδοκίας ὁμιλία εἰς τὸν α^{ον} ψαλμόν.*

Το χειρόγραφο φαίνεται να έχει διαβαστεί πολύ. Στα περιθώρια, στην αρχή, στο τέλος υπάρχουν σημειώματα από διάφορα χέρια. Στη φθορά από το συχνό ξεφύλλισμα, κάτω δεξιά, προστέθηκε, τα πολλά χρόνια που το χειρόγραφο δεν ήταν σε χρήση, η φθορά από το σαράκι. Για την ιστορία του χειρογράφου διαφωτιστικότερο είναι το σημείωμα του φ. 689v. Είναι δίγλωσσο, γραμμένο στο πάνω μισό της σελίδας στα ιταλικά[8] και στο κάτω μισό, από άλλο χέρι, στα ελληνικά: *1603 μ(ην) ηοὔνιος | 13 | στο σαλονίκι || Τιν σήμαιρο εὐβρισκόμαινος ω κιρ νικολὸς του ποται κανάκι υὸς απο τιν | πάτμο(ν) στο σαλονίκι (κ)αι θαιλισαι μαι ορεξιν του καλιν και ἐγόρασαι το βιβλιο(ν) ετου| το να το στιλι στιν πατμο(ν) στο μαναστιρι του αγίου ιω(αννου) του θαιολόγου και ἤ τι(ς) ήθαι|λαι γιραίψι να το πάρι να παρι τιν οργι του αγίου Ιω(αννου) του θαιολόγου εις πατμον*

[3] Για τα χειρόγραφά του: M. Vogel - V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1903, 180-181. Χ. Γ. Πατρινέλης, Έλληνες κωδικογράφοι των χρόνων της Αναγεννήσεως, *ΕΜΑ* 8-9 (1958-1959), 99, όπου προστίθεται στον κατάλογο χειρογράφων του και ο κώδικας της Πάτμου. P. Canart, Scribes grecs de la Renaissance. Additions et corrections aux répertoires de Vogel - Gardthausen et de Patrinelis, *Scriptorium* 17 (1963), 66. E. Gamillscheg - D. Harlfinger, Specimen eines Repertoriums der griechischen Kopisten, *JÖB* 27 (1978), 310-311. *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600. 1. Handschriften aus Bibliotheken Grossbritaniens*, Wien 1981, αριθ. 173 και *2. Frankreich*, Wien 1989, αριθ. 231.

[4] Οι εκδόσεις που επιμελήθηκε βιβλιογραφούνται από τον E. Legrand, *Bibliographie hellénique, XVe-XVIe siècles*, 2, Paris 1885, αριθ. 154, 268 και 4, Paris 1906, αριθ. 650-655, 664-669, 680, 689.

[5] E. Legrand, ό.π., αριθ. 268. Η έκδοση κοσμείται με ξυλογραφικό πορτραίτο του Ναθαναήλ. Α. Κουμαριανού - Λ. Δρούλια - E. Layton, *Το ελληνικό βιβλίο 1476-1830*, Αθήνα 1986, εικ. 62.

[6] *Repertorium der griechischen Kopisten*, 1, C, 173.

[7] Από τους τόπους της αναφοράς του γραφέα στον εαυτό του επιβιώνουν οι χαρακτηρισμοί «αμαρτωλός» και «θύτης». Στον πρόλογο της Θείας Λειτουργίας του 1574 (βλ. υποσημ. 5) αντί «θύτης», «πρεσβύτερος»: *Ἰωάννης πρεσβύτερος ὁ Ναθαναὴλ τοῖς ἐντευξομένοις χαίρειν.*

[8] Το ιταλικό σημείωμα έχει το ίδιο περίπου περιεχόμενο με το ελληνικό και είναι επίσης ανορθόγραφο. Η κύρια διαφορά του είναι ότι απευθύνεται στον ηγούμενο του μοναστηριού: Illustrissimo et reverendissimo monsignor gran priore della chesa imperiale de Sa(n) Gio(van)ne vangelista a l'isola di Pattino trovando mi chi a Salonichi (...).

μονο να βαιβαιοθι στο μαναστίρι κι στιν πάτμο || *εγώ νικολ(ος) κανακι το στελλω (εις) πατμ(ον) τον θεολογον και ο(σ)της το ηθελεν ευγαλη απτο μανα*|*στηρι να εχη την αραν τον παταίρον.* || *αιγο κοστατις του π(α)πα α(ν)τονιδυ ηὸς αιγραψα μαι θαίλιμα του ανοθαι κιρ νικολὸ του κανάκι του ηού.* Στο επόμενο λευκό φύλλο 690r, με επιμελημένη σύγχρονη γραφή σε μια αράδα στο πάνω μέρος της σελίδας επιβεβαιώνεται η δωρεά: *+ τὸ παρὸν ψαλτήριον ἀπεστάλει ἐκ Θεσσαλονίκης παρὰ τοῦ Νικολ(οῦ) Κανάκ(η).*

Από τα σημειώματα προκύπτει ότι το χειρόγραφο πουλήθηκε στη Θεσσαλονίκη και αγοράστηκε από τον ξενητεμένο πάτμιο Νικολό Κανάκη, προφανώς εξιταλισμένο έμπορο, για να σταλεί στην Πάτμο. Ο πάτμιος επίσης, Κωνσταντής, γιος του παπά Αντωνίου, που μεταφράζει το αφιερωματικό σημείωμα του Νικολού, φαίνεται είναι αυτός που εξασφάλισε και τη μεταφορά του χειρογράφου στην Πάτμο. Την εποχή εκείνη δεσπόζουσα προσωπικότητα στην Πάτμο ήταν ο Νικηφόρος Χαρτοφύλαξ, επανειλημμένα ηγούμενος του μοναστηριού, τιτουλάριος μητροπολίτης Λαοδικείας και βιβλιόφιλος. Είναι αρκετά πιθανό η αγορά να έγινε με προτροπή του ή για λογαριασμό του. Ότι το βιβλίο κατέληξε στα χέρια του μαρτυρούν οι σημειώσεις του στα φύλλα 1r, 687r, 681v και το σημείωμα στο φ. 690r[9]. Στο φ. 691v διαβάζουμε σημειώματα και μονοκονδυλιές μεταγενέστερων αναγνωστών του βιβλίου, μοναχών στην Πάτμο.

Η μικρογραφία του χειρογράφου (φ. 8v· Πίν. 51), με την πρωτότυπη εικονογραφία της και την υψηλή καλλιτεχνική της ποιότητα, αποτελεί μία από τις εξέχουσες εικονογραφήσεις της μεταβυζαντινής εποχής και συγχρόνως ένα από τα λίγα δείγματα μικρογραφιών της κρητικής αναγέννησης.

Οι τρεις κύριες μορφές της παράστασης στέκουν σε ισοκεφαλία μπροστά σε μια αψίδα (Πίν. 51). Στο μέσο ο προφήτης Δαβίδ, με αμφίεση βασιλιά, κρατάει στο αριστερό του χέρι μουσικό όργανο, είδος βιολιού[10] και στο δεξί, αντί για το δοξάρι, ένα ανοικτό ειλητό, όπου διαβάζουμε: *σίγη-/σον / ὀρφεῦ / ῥίψον / ἑρμῆ / τὴν / λύ-/ραν.* Η επιγραφή, που ασφαλώς δεν προέρχεται από το ψαλτήρι, είναι γραμμένη σε κοινή μικρογράμματη γραφή του 16ου αι. Αριστερά εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και δεξιά ο άγιος Βασίλειος και οι δύο με πολυσταύρια φελόνια. Κρατούν στο αριστερό τους χέρι κλειστά βιβλία και με το δεξί ευλογούν. Ανάμεσα στις τρεις μορφές, στο δάπεδο, βρίσκονται άτακτα τοποθετημένα κλειστά βιβλία, που μοιάζουν μάλλον πε-

[9] Η ταύτιση της γραφής του Νικηφόρου έγινε από τον ιεροδιάκονο Χρυσόστομο Φλωρεντή. Στο Νικηφόρο φαίνεται ότι απευθύνεται και ο Κανάκης στο ιταλικό του σημείωμα (πρβλ. υποσημ. 8). Ιερόθεος Φλωρίδης, Περί Νικηφόρου του Χαρτοφύλακος βιογραφικαί αποσημειώσεις, *ΔΙΕΕ* 2 (1885), 65-81. Χρυσόστομος Γ. Φλωρεντής, *Βραβείον της Ιεράς Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1980, 19, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Α. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Πάτμος*, Αθήνα 1957, 43-45. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, 31-32, 37, 103, 107, 113, 134.

[10] Πρόκειται για lira da braccio, πρόγονο του βιολιού. Χαρακτηριστικό μουσικό όργανο της ιταλικής Αναγέννησης, ήταν συνήθως επτάχορδη. Εδώ εικονίζεται εξάχορδη, όπως διακρίνεται από τους πείρους, και με κάποιες ιδιορρυθμίες, που μάλλον αποτελούν παρανόηση του προτύπου που αντιγράφεται. Έτσι, το κυρίως σώμα, η σκάφη, έχει το χαρακτηριστικό σχήμα της lira da braccio, που κληροδοτείται στο βιολί, και το χαρακτηριστικό επίσης τριγωνικό κεφάλι. Από παρεξήγηση όμως της σκιάς του, ο καβαλάρης αποδίδεται ως εγκοπή και ενδεχομένως από ανάλογη παρεξήγηση εικονίζεται στρογγυλό άνοιγμα στο κέντρο αντί για τις καμπύλες ή σιγμοειδείς χαρακτηριστικές οπές, οι οποίες στο μουσικό όργανο της μικρογραφίας μας θα καλύπτονταν κανονικά από το ειλητό του Δαβίδ. Για τη lira da braccio και τις παραλλαγές της, βλ. E. Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, 86 κ.ε. Χαρακτηριστικότερα ιταλικά παραδείγματα, η λύρα που παίζει ο Απόλλων στον Παρνασσό του Ραφαήλ και το όργανο του αγγέλου στην Pala του Αγίου Ζαχαρία στη Βενετία, έργο του Giovanni Bellini. Πρβλ. ο ίδιος, A lira da braccio in Giovanni Bellini's the Feast of the God, *ArtB* 28 (1946), 114-115, εικ. 5 και 3. Το πλησιέστερο παράδειγμα σε ελληνική απεικόνιση βρίσκεται στη μονή Βαρλαάμ, στην παράσταση της Μεταφοράς της Κιβωτού. Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα 1976, εικ. 56.

ταγμένα κατά γης. Ανάμεσα στο Δαβίδ και το Βασίλειο, πάνω στα βιβλία, είναι επιπλέον ριγμένο το δοξάρι του βιβλικού μουσικού. Πάνω από τις τρεις αυτές μορφές, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται ο Χριστός να ευλογεί και με τα δύο χέρια υψωμένα συμμετρικά[11]. Προβάλλει μέσα από ένα νεφέλωμα που φέρεται ως δόξα από έξι αγγέλους. Μόνο οι δύο από αυτούς, που διατάσσονται συμμετρικά προς τον κύριο άξονα της παράστασης, είναι ολόσωμοι και εικονίζονται ιπτάμενοι και από το πλάι. Των άλλων τεσσάρων βλέπουμε μόνο τα κεφάλια και μέρος των φτερών, όπως προβάλλουν γύρω από το νεφέλωμα, το οποίο πληρούται από πολυάριθμα χερουβείμ, εντελώς σχηματικές κεφαλές με φτερά, σχεδόν σε μονοχρωμία. Αντί για φωτοστέφανο τρεις σκούρες σκιές (κόκκινο πάνω στην ώχρα του βάθους) ξεκινούν πίσω από το κεφάλι του Χριστού και δημιουργούν την εντύπωση φωτεινού σταυρού. Το πιο αξιοσημείωτο ίσως χαρακτηριστικό της μικρογραφίας αυτής είναι η ψευδαίσθηση της αψίδας, που αποτελεί όχι απλώς αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης εν είδει σκηνικού, αλλά μάλλον το χώρο στον οποίο εκτυλίσσονται τα παριστανόμενα. Τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται η ψευδαίσθηση είναι πολύ απλά. Ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο, συνηθέστατο κόσμημα σε σελίδες τίτλου βιβλίων της Αναγέννησης[12], μετατρέπεται σε μέτωπο και παραστάδες αψίδας με την προσθήκη τριών καμπύλων γραμμών για την απόδοση του δαπέδου και της κόγχης. Την εντύπωση αρχιτεκτονήματος επιτείνει η απομίμηση ισόδομου τοίχου στο τμήμα της κόγχης που δεν καλύπτεται από το ουράνιο νεφέλωμα και ο διαφορετικός χρωματισμός του δαπέδου (πράσινο αντί για την ώχρα που απομιμείται χρυσό του κατακόρυφου τοίχου και των παραστάδων). Η ψευδαίσθηση του βάθους και η εντύπωση του ενιαίου χώρου δημιουργείται όμως κυρίως από τη χρήση του φωτός που πέφτει από κοινή πηγή και σκιάζει τη μισή αψίδα φωτίζοντας την άλλη μισή, σκιάζει επίσης τις παρυφές του δαπέδου και ρίχνει σκιά από τα κεφάλια των τριών αγίων στη δεξιά πλευρά των φωτοστεφάνων τους. Μόνο το κεφάλι του Χριστού είναι το ίδιο πηγή φωτός, από την οποία ακτινοβολεί σταυρός, όπως είδαμε. Στα πρόσωπα και τα ενδύματα, ωστόσο, των μορφών κυριαρχούν οι κανόνες συμβατικού φωτισμού της βυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης. Η σχέση των μορφών με το χώρο έρχεται σε κάποια αντίφαση με την απόδοση του βάθους ως ενιαίου χώρου και όχι ως απλού σκηνικού. Παρατίθενται δηλαδή μπροστά στην κόγχη αντί να τοποθετούνται μέσα σε αυτήν. Ο δεξιός αγκώνας του Χρυσοστόμου και ο αριστερός του Βασιλείου καλύπτουν μέρος του πλαισίου, το οποίο, είναι η αλήθεια, στην κάτω παρυφή της μικρογραφίας περιγράφει με μια λοξή γραμμή το δάπεδο, κατά την έννοια της γεωμετρικής προοπτικής, και μοιάζει έτσι στο σημείο αυτό με πλάγιο τοίχο και όχι με παραστάδα, όπως λίγο ψηλότερα. Κατά τον ίδιο τρόπο οι ιπτάμενοι άγγελοι που κρατούν το ουράνιο νεφέλωμα «βγαίνουν» έξω από την κόγχη, τα πόδια τους εγγίζουν το εξωτερικό πλαίσιο. Και μόνο τα βιβλία, τόσο τα ριγμένα στο δάπεδο όσο και αυτά που κρατούν οι ιεράρχες, καθώς και το δοξάρι, ακολουθούν τις βραχύνσεις της γεωμετρικής προοπτικής και εντάσσονται μέσα στον απεικονιζόμενο χώρο. Δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι οι ιεράρχες, συνήθως εικονογραφικό θέμα της αψίδας του ιερού, «βγήκαν» από τον τοίχο και στέκουν στο μέσο του Βήματος μαζί με το Δαβίδ· ότι ακόμη η παράσταση της κόγχης μετατράπηκε σε όραμα παρουσίας του Χριστού και των ουρανίων δυνάμεων στο θόλο του ιερού. Το απρόοπτο αυτό ζωντάνεμα επιτυγχάνεται ακριβώς με το συγκερασμό

[11] Στάση που συνδυάζει τον τύπο του Χριστού Κριτή και του Χριστού Αμνού. Σε όμοιο εικονογραφικό τύπο εικονίζεται από τον Ιωάννη Κύπριο ο Χριστός στον τρούλο του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία. Α. Δ. Παλιούρας, Η εικονογράφησις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 8 (1971), 66-70, πίν. Ε΄ και ΣΤ΄.

[12] Τ. Λαδάς - Α. Χατζηδήμος, *Προσθήκες, διορθώσεις και συμπληρώσεις στην Ελληνική Βιβλιογραφία του E. Legrand για τους αιώνες XV, XVI και XVII*, Αθήνα 1976, 87. *Graecogermania. Ελληνικές σπουδές την εποχή του γερμανικού ουμανισμού. Η εκδοτική δραστηριότητα των Ελλήνων κατά την εποχή της ιταλικής αναγέννησης* (Κατάλογος έκθεσης), Weinheim - N. York 1989, 99, αριθ. 47.

του νέου τρόπου απεικόνισης του χώρου και της παραδοσιακής απόδοσης των μορφών και θυμίζει το ανάλογο αποτέλεσμα παρόμοιων ευρημάτων στην εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο[13] και στο χειρόγραφο του ίδιου στο Βατικανό[14]. Τελικά αισθητοποιείται η αντίληψη ότι η *ἐκκλησία εἶναι οὐρανὸς ἐπάνω εἰς τὴν γῆν. Εἰς τὴν ὁποίαν ὁ ἐπουράνιος θεὸς κατοικεῖ*[15]. Το χειρόγραφο μάλιστα του Βατικανού παρέχει και το κλειδί για την ερμηνεία των παραστάσεων Χριστού και ουρανίων δυνάμεων μέσα στο συμβατικό χώρο της εκκλησίας. Το κείμενο που εικονογραφεί ο Κλόντζας και περιέχεται στα φ. 3-10, μια ερμηνεία της θείας λειτουργίας με μορφή οράματος, μας βοηθάει να κατανοήσουμε τη σημασία των παραστάσεων: *...οἶδα τοίνυν τὴν στέγην τῆς ἐκκλησίας ἀνεωγμένην καὶ τὸν οὐρανὸν φαινόμενον...* (φ. 6v)· *...εἶδον τὴν στέγην τῆς ἐκκλησίας ἀνεωγμένην καὶ μετὰ τῆς φοβερᾶς φλογὸς πάλιν εἶδον πλῆθος ἀγγέλων καὶ ἑξαπτερύγων κατερχόμενα καὶ μετ' αὐτῶν εἶδον πρόσωπα ἐνάρετα ἃ οὔκ ἐστι δυνατὸν διηγήσασθαι τὸ κάλλος αὐτῶν· ἦν γὰρ τὸ φέγγος αὐτῶν ὡς φλὸξ πυρός...* (φ. 8v)[16]. Η παράσταση της αψίδας στη μικρογραφία του πατμιακού κώδικα αποτελεί εσκεμμένη συνεκφορά του ιερού μιας εκκλησίας με το συμβολισμό της Εκκλησίας γενικά. Έτσι όμως η παράσταση του τεταρτοσφαιρίου παίρνει την αξία θεοφανείας. Ο Χριστός, υιός Δαβίδ, όπως το θυμίζει και ο πρόλογος του Ιωάννη Ναθαναήλ στο φ. 1r του χειρογράφου μας, επικυρώνει με την παρουσία του την αδιαφιλονίκητη αλήθεια των εξηγήσεων των δύο πατέρων στις προφητείες του Δαβίδ. Η μικρογραφία εισάγει επομένως με τον καλύτερο τρόπο στα κείμενα που ακολουθούν.

Ωστόσο, το εικονογραφικό σχήμα που επιλέγεται, παρά τη νεωτερικότητά του, έχει ένα μακρινό όσο και φημισμένο βυζαντινό πρόγονο. Ο Δαβίδ, βασιλιάς, ανάμεσα στις πάρισες μορφές των ιεραρχών αποτελεί μακρινό απόηχο της προμετωπίδας του Par. gr. 139 (φ. 7v), όπου ο Δαβίδ στέκει ανάμεσα στις αλληγορίες της Σοφίας και της Προφητείας και μάλιστα της παραλλαγής του θέματος, που διασώζει ο Vat. Pal. gr. 381 (φ. 2r) του 13ου αι., όπου οι τρεις μορφές βρίσκονται σε ισοκεφαλία[17]. Στο βυζαντινό χειρόγραφο το βάθος είναι τελείως ουδέτερο, ελεύθερο στη δύναμη των αλληγοριών. Εδώ το βάθος αποτελεί ένα ουσιαστικό μέρος της παράστασης, κι αυτό χάρη στις μεθόδους που ανακάλυψε η ιταλική Αναγέννηση. Το χαρακτηριστικότερο πρώιμο παράδειγμα της ψευδαίσθησης του χώρου, με βάση τις αρχές της γεωμετρικής προοπτικής, η παράσταση της Αγίας Τριάδας του Masaccio στη Santa Maria Novella της Φλωρεντίας, χρονολογείται ήδη ενάμιση αιώνα πριν από τη μικρογραφία της Πάτμου[18]. Είναι όμως γνωστός ο δισταγμός και οι καθυστερήσεις, με τις οποίες οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι αποδέχθηκαν κάποιες μόνο εφαρμογές της

[13] Ό. Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΔ' (1987-1988), 15 κ.ε., εικ. 1 και 2.

[14] Vat. gr. 2137. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Οι μικρογραφίες ενός κρητικού χειρογράφου του 1600, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΓ' (1985-1986), 191 και ιδίως εικ. 4, 5, 7, 8, 10.

[15] *Η θεία λειτουργία μετά εξηγήσεων διαφόρων διδασκάλων, άσπερ μετήνεγκεν εις την κοινήν γλώτταν Ιωάννης ιερεύς ο Ναθαναήλ, οικονόμος και επίτροπος του της Κωνσταντινουπόλεως οικουμενικού πατριάρχου κυρίου Ιερεμίου.* Con gratia et privilegio, in Venetia, Apresso Iacomo Leoncini, MDLXXIIII, σ. β verso. Πρβλ. Ε. Legrand, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. 268.

[16] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, ό.π., 197 και 202. Πρβλ. και εικ. 8. Το κείμενο αυτό εξηγεί εκτός των άλλων τη φωτεινή μονοχρωμία μέσα στην οποία εικονίζονται τα αγγελάκια στη μικρογραφία της Πάτμου.

[17] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, πίν. VII. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εικ. 414. Πρβλ. H. Buchthal, The exaltation of David, *JWCI* 37 (1974), 330-333.

[18] L. Berti, Das Trinitäts-Fresco des Masaccio, *Santa Maria Novella. Kirche, Kloster und Kreuzgänge*, επιμ. U. Baldini, Stuttgart 1982, 126-133 και εικ. στη σ. 129.

γεωμετρικής προοπτικής, δισταγμός εμφανής ήδη και στη μικρογραφία που εξετάζουμε[19]. Μόνο τα ριγμένα στο δάπεδο βιβλία τοποθετούνται σε βάθος μέσα στο χώρο, αλλά και τα βιβλία στα χέρια των ιεραρχών με την έντονη προοπτική βράχυνση τονίζουν το βάθος της σύνθεσης. Η ιδιαίτερη αυτή μεταχείριση των βιβλίων απαιτεί μια ερμηνεία.

Τα βιβλία και το δοξάρι που κείτονται στο δάπεδο συγκροτούν ένα είδος νεκρής φύσης (Πίν. 52β). Νεκρές φύσεις με βιβλία και μουσικά όργανα γνώρισαν μεγάλη διάδοση από το 16ο αι., έχοντας συχνά την αλληγορία της Vanitas[20]. Αναλύοντας τις σημασίες που μπορεί να έχουν οι απεικονίσεις βιβλίων στην ευρωπαϊκή ζωγραφική, ο Jan Białostocki διακρίνει τα βιβλία σε εκείνα που περιέχουν τις Γραφές και αποτελούν απαραίτητο συμπλήρωμα σε πολλές παραστάσεις αγίων και σε εκείνα που περιέχουν τα επιτεύγματα του ανθρώπινου νου και απεικονίζονται για να συμβολίσουν τη ματαιότητα και την παροδικότητα της επίγειας ζωής[21]. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα βιβλία που κρατούν στα χέρια τους οι ιεράρχες ανήκουν στην πρώτη κατηγορία. Τα βιβλία και το δοξάρι στο δάπεδο οδηγούν μάλλον προς τη δεύτερη. Την εκ πρώτης όψεως αταίριαστη αυτή σημασία για τη μικρογραφία ενός εκκλησιαστικού βιβλίου βοηθάει να διαλευκάνουμε η επιγραφή στο ειλητό του Δαβίδ. Αποτελεί τον πρώτο στίχο του ακόλουθου επιγράμματος:

Σίγησον, Ὀρφεῦ· ῥίψον, Ἑρμῆ, τὴν λύραν
τρίπους ὁ Δελφοῖς, δύνον εἰς λήθην ἔτι·
Δαβὶδ γὰρ ἡμῖν πνεύματος κρούων λύραν
τρανεῖ τὰ κρυπτὰ τῶν θεοῦ μυστηρίων,
πληθὺν παλαιῶν ἱστορεῖ τεραστίων·
κινεῖ πρὸς ὕμνον τοῦ κτίσαντος τὴν κτίσιν,
ἅπαντας σώζων μυσταγωγεῖ καὶ γράφει·
Ἁμαρτάνοντας εἰς ἐπιστροφὴν φέρει
πολλοῖς σὺν ἄλλοις, καὶ κριτοῦ δηλῶν κρίσιν·
σμήχειν διδάσκει ψυχικὰς ἁμαρτάδας[22].

Είναι έργο του ποιητή του 10ου αι. Ιωάννη Κυριώτη του Γεωμέτρη. Δημοσιεύτηκε όμως στο ψαλτήρι που εξέδωσε μεταξύ 1496 και 1498 ο Άλδος Μανούτιος με επιμέλεια του Ιουστίνου Δεκαδύο[23].

Ο Ιουστίνος στον πρόλογό του εξαίρει τη σημασία της τέχνης της τυπογραφίας και τη συμβολή σ' αυτήν του Άλδου. Υπογραμμίζει τη σημασία που έχει το ψαλτήρι και χρησιμοποιεί ως επιβεβαίωση παραθέματα από τον Ιωάννη Χρυσόστομο και το Μέγα Βασίλειο. Υπενθυμίζει τη ζήτηση που υπάρχει για το ψαλτήρι, κυρίως όμως τονίζει, όπως και το επίγραμμα της αναγέννησης των Μακεδόνων που ανασύρει, την υπεροχή των εκκλησιαστικών συγγραμμάτων έναντι των αρχαίων συγγραφέων, των οποίων τυπώνονταν συχνότερα εκδόσεις[24]. Τα άτακτα ριγμένα στο δά-

[19] Μ. Παναγιωτίδη, Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Θ' (1977-1979), 249-258. Ό. Γκράζιου, ό.π., σποραδικά και ιδίως 13 κ.ε.

[20] J. Becker, Das Buch im Stilleben - das Stilleben im Buch, *Stilleben in Europa* (Κατάλογος έκθεσης), επιμ. G. Langemeyer και H. A. Peters, Münster 1979, 448 κ.ε.

[21] J. Białostocki, Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit: zur Symbolik des Buches in der Kunst, *AbHeidelberg*, Phil-hist. Kl., Jg. 1984, 5, Schwetzingen 1985, ιδίως σ. 7.

[22] E. Legrand, ό.π., τ. 1, 23. Ν. Β. Τωμαδάκης, *Κλεις της βυζαντινής φιλολογίας*, Αθήνα 1965³, 18-19. Οφείλω ευχαριστίες στον Κώστα Λάππα, ο οποίος βοήθησε στην ταύτιση του επιγράμματος.

[23] Γ. Κόκκωνας, *Κατάλογος των αρχετύπων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος* (Τετράδια Εργασίας ΚΝΕ/ΕΙΕ, αριθ. 5), Αθήνα 1983, αριθ. 98. E. Legrand, ό.π., αριθ. 11.

[24] E. Legrand, ό.π., 24-25.

πεδο βιβλία φαίνεται να συμβολίζουν ακριβώς την παροδικότητα της θύραθεν φιλοσοφίας. Στο πεσμένο πάνω τους δοξάρι απηχείται το *ρίψον, Ἑρμῆ, τὴν λύραν*. Αντίθετα, ο *καθ' ἡμᾶς Ὀρφεύς*, όπως χαρακτηρίζεται στον πρόλογο του Ιωάννη Ναθαναήλ ο Δαβίδ, και οι εξηγητές των ψαλμών του έχουν ισχύ αιώνια, όπως ο Θεός. Το πνεύμα της Αναγέννησης, προσαρμοσμένο όμως στις ανάγκες της Εκκλησίας να ενισχύσει τη θέση της απέναντι στο ανερχόμενο γόητρο της κλασικής παιδείας, είναι διάχυτο στην έκδοση του Δεκαδύο αλλά και στη μικρογραφία της Πάτμου.

Το θέμα της συνδέει τη μικρογραφία άμεσα με το περιεχόμενο του κώδικα. Η τεχνική της και το παχύ στρώμα από γυαλιστερό βερνίκι που την καλύπτει μαρτυρούν την προέλευσή της από εργαστήριο ζωγράφου εικόνων. Η εκτέλεσή της σε ξεχωριστό δίφυλλο επιτρέπει την υπόθεση ότι ο γραφέας και ο ζωγράφος εργάστηκαν χωριστά, πράγμα άλλωστε που ήταν ο κανόνας κατά την όψιμη αυτή εποχή, και ότι η μικρογραφία ενσωματώθηκε στο χειρόγραφο κατά τη στάχωση. Είναι εμφανές ότι ο ζωγράφος της μικρογραφίας ανήκει στην καλλιτεχνική παράδοση της κρητικής ζωγραφικής[25]. Η αποδοχή και η ώριμη αφομοίωση των διδαγμάτων της Αναγέννησης, καθώς και ο αρμονικός συνδυασμός τους με μια ζωγραφική ουσιαστικά πιστή στη βυζαντινή παράδοση, οδηγούν σε κρητικό ζωγράφο του προχωρημένου 16ου αι. Δεν είναι, ωστόσο, εύκολο να προσδιοριστεί ο τόπος στον οποίο φιλοτεχνήθηκε η μικρογραφία. Η Κρήτη (Χάνδακας) και η Βενετία είναι σχεδόν το ίδιο πιθανές, αν κρίνουμε από τη βιογραφία του κωδικογράφου. Την εποχή κατά την οποία είναι πιθανότερο να έγραψε το χειρόγραφο ο Ιωάννης Ναθαναήλ ζούσε κυρίως στη Βενετία, αλλά ξαναβρέθηκε για σύντομα διαστήματα στην Κρήτη το 1566 και το 1576-1577[26]. Η μνεία στον πρόλογο του παραγγελιοδότη, πατέρα Θεόδουλου, λίγο βοηθάει στον ακριβέστερο προσδιορισμό του τόπου όπου εκτελέστηκε η μικρογραφία, γιατί δε στάθηκε δυνατό να ταυτιστεί ο Θεόδουλος αυτός με κάποιο γνωστό πρόσωπο. Ο τρόπος αναφοράς του από το γραφέα επιτρέπει απλώς την υπόθεση ότι πρόκειται για λόγιο μοναχό, ενδεχομένως κρητικού μοναστηριού. Η υπόθεση αυτή όμως δεν αρκεί για να εντοπιστεί και το εργαστήρι του ζωγράφου: ο Θεόδουλος θα μπορούσε να είχε βρεθεί ο ίδιος ή και μόνο να είχε παραγγείλει το χειρόγραφο τόσο στο Χάνδακα όσο και στη Βενετία.

Δεν μπορεί ακόμη να εκτιμηθεί κατά πόσο η εικονογραφική σύνθεση είναι αποκλειστικό επίτευγμα του άγνωστου ζωγράφου ούτε ο βαθμός συμβολής σε αυτήν του παραγγελιοδότη ή και του ίδιου του Ιωάννη Ναθαναήλ. Πιθανοί κάτοχοι της έκδοσης του Άλδου, όπου δημοσιεύεται το επίγραμμα από το οποίο εμπνέεται η μικρογραφία, ήταν και ο Ναθαναήλ και ο «φιλομαθής και φιλόβιβλος» Θεόδουλος. Θετικότερη μαρτυρία για τον τελευταίο είναι μόνο το ίδιο το χειρόγραφο. Ο εκκλησιαστικός ουμανισμός που εκφράζει η μικρογραφία του είναι ασφαλώς το πνευματικό κλίμα, στο οποίο θα πρέπει να τοποθετηθεί ο παραγγελιοδότης και πρώτος κάτοχος του κώδικα. Η έλλειψη άλλων πληροφοριών γι' αυτόν θεραπεύεται εν μέρει από όσα γνωρίζουμε για τον κατοπινό κάτοχο του ίδιου χειρογράφου, το Νικηφόρο Χαρτοφύλακα. Ο Μελέτιος Πηγάς, με τον οποίο αλληλογραφούσε ο Νικηφόρος, χαρακτηρίζει μάλλον εύστοχα την παιδεία του με τη διατύπωση: *...σὲ ἡ καλὴ φιλοσοφία ἐπαίδευσεν ὁμοφώνως τοῖς ἱεροῖς γράμμασιν*[27]. Οι πολλές δωρεές του στη μονή Θεολόγου στην Πάτμο συνοδεύονταν με επιγράμματα που συνέτασσε ο ίδιος[28]. Έκτισε ειδικό σκευοφυλάκιο στο μοναστήρι για να στεγάσει τα βιβλία του, στα οποία περιλαμβάνο-

[25] Χρονολογικά όσο και καλλιτεχνικά μπορεί σχηματικά να τοποθετηθεί ανάμεσα στο έργο του Γεωργίου Κλόντζα από τη μια, του Ιερεμία Παλλαδά και του Φραγκιά Καβερτζά από την άλλη. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 71 και 73.

[26] Βλ. υποσημ. 2.

[27] Ι. Φλωρίδης, ό.π. (υποσημ. 9), 73.

[28] Σ. Α. Παπαδόπουλος - Κ. Χ. Φατούρου, *Επιγραφές της Πάτμου*, Αθήνα 1966, 13-15 και 112-115.

νταν και Αλδίνες[29]. Μια από τις δωρεές του είναι το αντίγραφο της γνωστής εικόνας του Θωμά Μπαθά με θέμα την Αποκάλυψη. Ο ίδιος πρόσθεσε το αφιερωματικό επίγραμμα, που δείχνει τον ουμανιστή, αλλά προκάλεσε και μερικές μικρές εικονογραφικές αλλαγές στο αντίγραφο, που, σύμφωνα με την παρατήρηση του Μανόλη Χατζηδάκη, κάνουν το περιεχόμενο της εικόνας περισσότερο θεολογικό και βυζαντινό[30]. Ένας ιερωμένος με ανάλογη παιδεία και ενδιαφέροντα, μια γενιά περίπου παλιότερος, ήταν πιθανότατα και ο αρχικός κάτοχος του πατμιακού χειρογράφου, που κάλλιστα θα μπορούσε να είναι και ο εμπνευστής της μικρογραφίας του.

Summary

«ΣΙΓΗΣΟΝ ΟΡΦΕΥ ... ΔΑΒΙΔ ΓΑΡ ΗΜΙΝ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΚΡΟΥΕΙ ΛΥΡΑΝ»*

A RENAISSANCE ILLUMINATION IN PATMOS CODEX 437

OLGA GRATZIOU

Manuscript No. 437 in the Monastery of St. John the Theologian on Patmos contains commentaries on the psalms of Basil, John Chrysostom and Euthymius Zigabenus. Copied by John Nathanael, a well-known Renaissance scribe and book editor, towards the end of his career (1568-1574), it was purchased at the beginning of the seventeenth century for the Library of the Monastery of St. John the Theologian, where it has been kept ever since.

Its only illumination (fol. 8v, Pl. 51) is a full-page frontispiece for the text of the Commentaries, which begin on the following page. The principal subject is a triple portrait: David is depicted between John Chrysostom and Basil the Great in front of an architectural background. In one hand, David holds an inscribed scroll and in the other a *lira da braccio*. Its bow has fallen to the ground, on which fallen books also lie in disarray. In the conch of the apse, Christ is shown in the act of blessing in the middle of a nebula borne by angels. The most remarkable feature of the miniature is the illusion created whereby the apse not only forms the background of the scene but is also the place in which the events depicted take place. The illusion of the integral space is largely created by the use of light, which appears to come from a common source. For the faces and garments of the figures, however, the conventional rules of lighting of Byzantine painting are applied. The books, both those on the ground and those held by the hierarchs, show geometrical foreshortening.

The representation in the conch and the still-life with books (Pl. 52β), as well as the verses on David's scroll (from an epigram by the tenth-century poet Johannes Geometres, which was published as a preface to Aldus Manutius's psalter between 1496 and 1498) set the illumination in the climate of sixteenth-century ecclesiastical humanism and in a Cretan environment.

The original iconography and high artistic quality of the Patmian illumination rank it among the outstanding manuscript illustrations of the post-Byzantine period. It is also one of the few examples of miniature painting from the Cretan Renaissance.

* (Be silent, Orpheus ... for David strikes the lyre of the spirit for us).

[29] Χ. Φλωρεντής, ό.π. (υποσημ. 9), 19. Ι. Σακκελίων, ό.π. (υποσημ. 1), σ. ι΄.

[30] Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 140, πίν. 65 και σ. 165.

INTERPRETATIO CHRISTIANA

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΑΝΙΣΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ

...ἐν μέρει ἐθνικός
κι' ἐν μέρει χριστιανίζων

Προσπαθώντας να αρθρώσω το λόγο του θέματος, αισθάνομαι εύλογα την ανάγκη να καθησυχάσω και τον αναγνώστη του κειμένου μου, τόσο για το ειδικό βάρος του περιεχομένου του όσο και για την έκταση των φιλοδοξιών του. Παράλληλα όμως θα ήθελα να προστατεύσω και τους συλλογισμούς που ακολουθούν από τον κίνδυνο μιας επιπόλαιας υπερτίμησης των τίτλων που προηγούνται, από την απειλή κυρίως των παραπλανητικών τους συσχετισμών με το συγκινησιακό εκτόπισμα και τις συνειρμικές προεκτάσεις του καβαφικού παραθέματος. Για να αποφύγω, τέλος, ενδεχόμενες παρεξηγήσεις, οφείλω να ομολογήσω ότι το αντίβαρο της προβληματικής μου δεν ξεπερνά κατά κανένα τρόπο το επίπεδο της συμπτωματικής και περιορισμένης κατά συνέπεια εποπτείας. Το ίδιο συμβαίνει εξάλλου και με το υλικό που την τροφοδοτεί: ενώ δηλαδή πυροδοτεί τις εκτινάξεις της φαντασίας, δε συνιστά παρά ένα πεπερασμένο σύνολο από γνωστά λίγο πολύ σπαράγματα της ελληνορωμαϊκής γλυπτικής, τα οποία δεν αντιμετωπίστηκαν ωστόσο συστηματικά με μια ανάλογη προσεγγιστική θέρμη. Οι προεισαγωγικές αυτές διασαφήσεις ελπίζω να διαλύσουν όσες ανησυχίες θα προκαλούσε η ανίερη παραβίαση του αβάτου της βυζαντινολογίας από έναν «αιρετικό». Ό,τι αποτολμήσω άλλωστε δεν αντιπροσωπεύει παρά μια απλή μεταγραφή κάποιων ερωτημάτων ερμηνευτικής τάξεως, απ' όσα προκύπτουν καθημερινά με την άσκηση της νόησης πάνω σε ζητήματα ερεθιστικά για την περιέργεια του καθενός. Τέτοιες νοητικές ασκήσεις συνοδεύονται βέβαια συχνά από ευεργετικά συναισθήματα ανακουφιστικών εκτονώσεων, σαν εκείνα που προκαλεί η χαρά της συμμετοχής σ' ένα παιχνίδι, ανεξάρτητα από το κέρδος του αποτελέσματος. Αν η πλευρά αυτή του εγχειρήματος παρέσυρε και το Δάσκαλο της Βυζαντινής Τέχνης, τότε θα συγχωρούσε ίσως στο μαθητή της Αρχαίας Ελληνικής την πλημμελή γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας και την όχι εξοντωτική απόσταξη των πηγών[1].

Στην πορεία της ερευνητικής ιχνηλασίας τα βήματα των ιδεών ξεκινούν από ένα υπερφυσικού μεγέθους μαρμάρινο γυναικείο κεφάλι με πόλο, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σπάρτης

[1] Το μεγαλύτερο μέρος από το υλικό της μελέτης, οι φωτογραφίες των πινάκων που τη συνοδεύουν, καθώς και το όποιο γνωσιολογικό απόθεμα υποκρύπτει η φαινομενική εμβρίθεια των υποσημειώσεων, οφείλονται στη συμπαράσταση πολλών φίλων. Η μνεία των ονομάτων τους στις σχετικές υποσημειώσεις δεν συμψηφίζει καθόλου την ευγνωμοσύνη μου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες χρωστώ στους Η. Αντωνόπουλο, Judith Binder, K. Fitschen, Αλίκη Kaufman-Σαμαρά, Χ. Μπούρα, Όλγα Παλαγγιά και K. Vierneisel για τα εναύσματα των βιβλιογραφικών υποδείξεων, κυρίως όμως στη Νανώ Χατζηδάκη, για την ενθαρρυντική της σύμπλευση κατά τη διαδρομή των αναζητήσεων, οι οποίες δύσκολα θα αποκτούσαν όμως μια οριστική μορφή χωρίς την τρίμηνη παραμονή μου στις ΗΠΑ, ως visiting scholar του J. P. Getty Museum (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989).

(Πίν. 53 α-γ)[2]. Το σοβαρά τραυματισμένο αλλά εντυπωσιακό αυτό έργο, με την ελκτική δύναμη μιας παράξενης γοητείας, άρχισε να μαγνητίζει την προσοχή μου από το 1966, όταν ακόμα υπηρετούσα στην τότε έδρα της Ε΄ Αρχαιολογικής Περιφέρειας. Εκείνα τα χρόνια ήταν αγκιστρωμένο στο πάνω μέρος του τοίχου μιας ψηλοτάβανης αίθουσας, έτσι ώστε να μην εκπληρώνει τις απαιτήσεις των μελετητικών προδιαγραφών αλλά και τις προϋποθέσεις για μια σωστή φωτογραφική αποτύπωση, γιατί η έντονη αναγκαστικά κλίση του φακού αλλοίωνε σε κάθε προσπάθεια την έκφραση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και τον παραμορφωμένο ήδη από τα γύψινα στηρίγματα πλασμό του προσώπου. Λίγο αργότερα, με την τόλμη του νεανικού ενθουσιασμού, με οδηγό το ανεκπλήρωτο όραμα της επανέκδοσης των παραγνωρισμένων γλυπτών του Μουσείου και τη βοήθεια του πεπειραμένου αρχιτεχνίτη Μ. Καλλέργη, επιχείρησα την «αποκαθήλωση» του μαρμάρου, την απελευθέρωσή του από τους γύψους και τη στερέωσή του σε μια ανεξάρτητη βάση· η φωτογραφική όμως δοκιμή του Ν. Ζία με τεχνητό φωτισμό δεν ευνόησε ιδιαίτερα την ανάδειξη των πλαστικών αρετών του έργου (Πίν. 53α-β), όπως δεν την ευνοεί και η πιο πρόσφατη απόπειρα του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου (Πίν. 53γ)[3].

Το κολοσσικό κεφάλι της Σπάρτης είναι γνωστό πως προέρχεται από το Ξηροκάμπι, ένα χωριό στα νότια της λακωνικής πρωτεύουσας. Από το ιστορικό του λείπουν εντούτοις οι συμπληρωματικές εκείνες πληροφορίες που θα διαφώτιζαν τις ειδικότερες συνθήκες της εύρεσης και τα συνακόλουθα της αρχικής του καταγωγής. Εξίσου αβέβαιος είναι και ο χρόνος της εισαγωγής του στο Μουσείο, κάπου ανάμεσα στο 1877 και στο 1893, ανάμεσα δηλαδή στην παλιότερη καταγραφή των σπαρτιατικών συλλογών — απ' όπου απουσιάζει — και στην πρώτη του απεικόνιση, η οποία, ως πριν από μερικά χρόνια, ήταν και η μοναδική[4]. Πέρα όμως από την περιορισμένη σημασία της χρονολογικής αυτής λεπτομέρειας, οι θεμελιακές διαστάσεις του χρόνου, πάνω στις οποίες προβάλλεται το γενικότερο αλλά και το πιο ειδικό ενδιαφέρον του έργου, εξακολουθούν να παραμένουν σκοτεινές. Σκοτεινό παραμένει άλλωστε και το νοηματικό του περιεχόμενο, παρά τη διαπίστωση του W. Sieveking ότι ο πανάρχαιος τύπος του διαδήματος προδίδει τη θεϊκότητα της εικονιζόμενης μορφής, αλλά και τη βεβαιότητά του ότι στην κατεργασία του μαρμάρου διακρίνεται η αντιγραφική αναπαραγωγή ενός προτύπου του 4ου ή του 3ου αι. π.Χ.[5]. Ο A. J. Wace αντίθετα, διαβλέποντας μέσα από τις πλαστικές του αξίες να αναδύεται η συναισθηματική αισθαντικότητα της όψιμης ελληνικής τέχνης και στην τυπολογία του να δεσπόζει η επιμονή μιας πρωιμότερης παράδοσης, διστάζει να το καταχωρήσει στις πρωτότυπες δημιουργίες του 3ου αι. π.Χ. ή στα πολύ καλά αντίγραφα των αυτοκρατορικών χρόνων· σύμφωνα ωστόσο με τις επιτυχείς επισημάνσεις του, το περιεχόμενο της παράστασης και η θεματική του ένταξη μέσα στον ευρύτερο κύκλο των «Θεϊκών Μητέρων» επαναπροσδιορίζεται χάρη στο γνωστό από υστερότερα σπαρτιατικά αναθήματα τύπο μιας Ελένης αρχαϊστικής[6]. Πιο πρόσφατα, και χωρίς να αμφισβητεί την

[2] Αριθ. ευρ. 571: M. N. Tod - A. J. Wace, *A Catalogue of the Sparta Museum*, 1906, 126 κ.ε., 190. Μάρμαρο Ταϋγέτου, σωζόμενο ύψος 0,48 μ. (και όχι 0,45 μ.).

[3] Αριθ. αρν. 87/842. Όπως και για τις υπόλοιπες φωτογραφίες από την ίδια πηγή, αισθάνομαι βαθύτατα υποχρεωμένος στη Νέλλη Λαζαρίδη. Πλησιέστερα προς την αισθητική πραγματικότητα του γλυπτού είναι η απεικόνιση του W. H. Plommer, *JHS* 99 (1979), 101, πίν. Vd.

[4] H. Dressel - A. Milchhöfer, *AM* 2 (1877), 293 κ.ε. W. Sieveking, στο P. Arndt - W. Amelung, Photographische Einzelaufnahmen antiken Skulpturen (στο εξής: EA), 1318/1893.

[5] Βλ. υποσημ. 4. Για τη σημασία του διαδήματος, βλ. V. K. Müller, *Der Polos, die griechische Götterkrone*, 1915.

[6] Βλ. ό.π. (υποσημ. 2), 126 κ.ε., με τα σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, 1935, 41 κ.ε., αριθ. 20-22 και για τη χρονολόγησή τους στον 1ο αι. π.Χ. R. Stupperich, *Boreas* 8 (1985), 207.

πρωτοτυπία της επεξεργασίας, ο Χρ. Χρήστου τόνισε περισσότερο απ' όσο θα 'πρεπε τη σχέση του έργου με το αρχαϊκό παρελθόν της λακωνικής τέχνης και την εξάρτησή του απ' το πολυσυζητημένο γυναικείο κεφάλι της Ολυμπίας[7], ενώ ο W. H. Plommer, διασταυρώνοντας τις νοηματικές και τις χρονολογικές συντεταγμένες, υποστήριξε την ταύτισή του με μια από τις «καρυάτιδες» ενός μαρτυρημένου σπαρτιατικού αρχιτεκτονήματος του όψιμου 4ου αι. π.Χ.[8].

Παρακάμπτοντας για λόγους οικονομίας τους σκοπέλους που παρουσιάζει η ορθόδοξη αντιμετώπιση του χρονολογικού προβλήματος, θα ήθελα κατ' αρχήν να υπογραμμίσω τη συμφωνία μου με τις απόψεις του Wace, συσχετίζοντας την αίσθηση της αυστηρότητας που προκαλεί η θέαση του γλυπτού με μια ενσυνείδητη πρόθεση: να προβληθεί πάνω στη μορφοπλασία της εικονιζόμενης μορφής η «παλαιότητα» της λατρευτικής της υπόστασης (Πίν. 53α-γ). Ο πραγματικός χρόνος της δημιουργίας βρίσκεται άλλωστε αποτυπωμένος σε όσα από τα συστατικά της φυσιογνωμικής ιδιαιτερότητας είναι ακόμα αναγνώσιμα: στην άτακτη, ιλουζιονιστική απόδοση των βοστρύχων της κόμης και την έντονα τριγωνική διαγραφή του υψηλού μετώπου, στο ρεαλιστικά σάρκινο πλάσιμο των παρειών και το μεγάλο βύθισμα των οφθαλμών μέσα στις κόγχες, στο μέγεθος των βολβών, στην οξεία διαμόρφωση των κανθών και στο εκφραστικό βάρος των βλεφάρων, οι πεσμένες άκρες των οποίων συμπαρασύρουν και τα τόξα των φρυδιών. Επειδή κανένα από τα χαρακτηριστικά αυτά δε θα ήταν νοητό πριν απ' το τέλος του 4ου αι. π.Χ., κι επειδή δύσκολα ανιχνεύονται ανάλογα συγκριτικά παράλληλα στην έτσι κι αλλιώς αινιγματική περίοδο του 3ου, θα αντιπρότεινα το 2ο αι. π.Χ., όπου απαντούν αντίστοιχα γνωρίσματα, ζυμωμένα με την εκδηλωτικότητα ενός σύμμετρου ψυχισμού και μια ομόλογη αγάπη για το κολοσσικό μέγεθος. Και θα απάλειφα βέβαια κάθε υποψία αντιγραφικής σκιάς, όχι τόσο γιατί δεν την ενθαρρύνει η απλή θέρμη της λάξευσης του μαρμάρου, όσο γιατί την αποκλείει κατηγορηματικά η παραβολή βεβαιωμένων ρωμαϊκών αντιγράφων από την ίδια περιοχή.

Με το επιβλητικό μέγεθος ενός αρχικού ύψους γύρω στα 3,50 μ., με την αυστηρή ιεροπρέπεια της ξοανόμορφης υπόστασης και το συνειδητό συνδυασμό των εντυπώσεων που προκαλεί η αρχαΐζουσα αισθητοποίηση των απόμακρων χρονικών της καταβολών, το νοηματικό εκτόπισμα της μορφής (Πίν. 53α-γ) υψώνεται υπαινικτικά στη σφαίρα των πρωταρχικών θρησκειολογικών συλλήψεων· καθώς μάλιστα φιλτράρεται μέσα από τις ευδιάκριτες διαφυγές των συγκινησιακών φορτισμών αναδίδοντας την αίσθηση μιας διάχυτης συγκατάβασης, αποτυπώνει εκείνο συγκεκριμένα το είδος της θεϊκής επιφάνειας, που μόνο ως συνάρτηση λατρευτικών προϋποθέσεων θα μπορούσε να γίνει νοητό. Το κολοσσικό μέγεθος υπήρξε άλλωστε προσδιοριστικό στοιχείο των λατρευτικών αγαλμάτων από τα αρχαϊκά χρόνια και μετά, με μια απαράβατη περίπου κανονικότητα και με εξαιρέσεις δικαιολογημένες κατά περίπτωση από ειδικές συνιστώσες του μύθου και του τυπικού της λατρείας. Σχετικά τώρα με τη βεβαιωμένη προέλευση του έργου από το Ξηροκάμπι καθώς και την ενδεχόμενη σχέση του με κάποιο τοπικό ιερό θα πρέπει να τονιστεί ότι τα αρχαιολογικά δεδομένα είναι φτωχά, κι ακόμα πιο φτωχή η ασθενική τους διασταύρωση με τις τοπογραφικές πληροφορίες των πηγών[9]. Πιθανότερη μάλλον φαίνεται η αρχική του εξάρτηση από κάποιο θρησκευτικό κέντρο της ευρύτερης περιοχής και η κατάληξή του στο Ξηροκάμπι μετά από μια σειρά

[7] *Αρχαία Σπάρτη*, 1960, 115 κ.ε. Για το κεφάλι της Ολυμπίας, βλ. B. S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*. 1977, 123 κ.ε., 144, U. Sinn, *AM* 99 (1984), 77 κ.ε., I. ano, *AJA* 89 (1985), 348, P. Karakatsanis, *Studien zu archaischer Kolossalwerken*, Diss. Frankfurt, 1986, 49 κ.ε., K2.

[8] Βλ. υποσημ. 3.

[9] Βλ. Ν. Παπαχατζής, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Κορινθιακά και Λακωνικά*, 1976, 396, σημ. 1, σ. 400, σημ. 4 και τη σημ. στη σ. 454 β.

δραματικών περιπλανήσεων και περιπετειών, σαν αυτές που έχει να επιδείξει ο «χορός» των κατεσπαρμένων αρχαίων σ' όλη την κοιλάδα του Ευρώτα[10]. Για να κατανοηθούν όμως όσα σχετικά ερωτήματα αιωρούνται αναπάντητα, επιβάλλεται η προσεκτικότερη εξέταση των φθορών και η επισήμανση της ιδιαιτερότητας που χαρακτηρίζει τη διατήρηση του μαρμάρου.

Από τον αρχικό όγκο του κεφαλιού δεν έχει απομείνει σήμερα παρά μια λεπτή «φέτα» μαρμάρου (Πίν. 53β) με έντονα φθαρμένη την επιφάνεια του προσώπου (Πίν. 53α, γ). Όπως δείχνουν τα εύγλωττα ίχνη πολλών βίαιων επεμβάσεων, πρέπει να κακόπαθε, όταν ευθυγραμμίστηκαν κάποτε οι προεξέχουσες επιφάνειες, για να μετασχηματιστούν σε σχετικά επίπεδες πλευρές και να διευκολυνθεί η εκ νέου χρησιμοποίηση του γλυπτού σε μια μεταγενέστερη οικοδομή. Έτσι απολαξεύτηκε το μεγαλύτερο τμήμα της δεξιάς κι ένα μικρότερο από την αριστερή παρειά, το κάτω μέρος του πηγουνιού και το πάνω μέρος από τον αρχικά μεγαλύτερο πόλο. Το ίδιο έχει συμβεί και στην πίσω πλευρά, η χαρακτηριστική λείανση της οποίας, καθώς μας παραπέμπει αυτόματα στη φθορά που υφίστανται τα σκαλοπάτια μιας κλίμακας από την πολυχρησία, δεν αφήνει αμφιβολίες για το πώς και για το πού της μετέπειτα μοίρας του. Η διάγνωση όμως της αιτίας δεν είναι τόσο δύσκολη όσο η εξακρίβωση του χρόνου της καταστροφής· γιατί αυτό ειδικά το σκέλος του προβλήματος βρίσκεται βραχυκυκλωμένο από το ερμηνευτικό αδιέξοδο των σταυρών που διακρίνονται χαραγμένοι πρόχειρα πάνω στο μέτωπο και στα μάτια της αρχαίας θεάς, καθώς κι από μια αβασάνιστα διατυπωμένη άποψη: ότι η εγχάραξή τους σημαδεύει την καταλυτική παρέμβαση των χριστιανικών αιώνων στην τραγική ιστορία του έργου[11].

Πιστεύοντας πως η παρουσία τέτοιων σταυρών επιβεβαιώνει το ακριβώς αντίθετο, θα θεωρούσα λογικότερη μια άλλη υπόθεση: ότι η εγχάραξή τους έγινε όσο ακόμα το γλυπτό σωζόταν ακέραιο και όχι μετά την απολάξευση των όγκων για την επαναχρησιμοποίησή του, με το πρόσωπο μάλιστα προς τα κάτω και σ' ένα μέρος αφανές. Δύσκολα δηλαδή θα μπορούσα να καταλάβω το «σταύρωμα» του μετώπου ανεξάρτητα από την πλαστική πληρότητα της εικονιζόμενης μορφής, κάτι που δεν επιβεβαιώνεται άλλωστε απ' όσα ανάλογα παραδείγματα εξεταστούν στη συνέχεια (Πίν. 53δ, 54α-δ), αλλά και από ορισμένες επεμβάσεις που πρέπει να έγιναν με προφανή στόχο την ομολογουμένως όχι ιδιαίτερα ευφρόσυνη επιδιόρθωση του έργου από προγενέστερες κακώσεις: μια περίεργη λ.χ. ισοπέδωση της μύτης, είτε για να μαλακώσει η εντύπωση της θραυσμένης επιφάνειας είτε για να επικολληθεί ένα νέο τμήμα[12], και μια ακόμα ατυχέστερη προσπάθεια να αποκατασταθεί το περίγραμμα των χειλιών[13]. Αν όμως η εγχάραξη των σταυρών δε συμπίπτει χρονικά με τη φάση αυτή των επιδιορθώσεων, πριν οπωσδήποτε από τον τελικό αφανισμό του αγάλματος

[10] Κατά τον Παυσανία, ιερά αφιερωμένα στη λατρεία της Ελένης υπήρχαν στη Σπάρτη (III, 15, 3) και στη Θεράπνη (III, 19, 3 κ.ε.), όπου συλλατρευόταν ο Μενέλαος: Ισοκράτους, *Ελένης εγκώμιον*, 62-63, S. Wide, *Lakonische Kulte*, 1893, 340 κ.ε., κυρίως 342 κ.ε. Μυθολογικές και θρησκειολογικές συνάφειες, όπως αντανακλώνται στις μνημειακές μαρτυρίες δεν αποκλείουν τη λατρευτική παρουσία της θεάς και σε ιερά των Διοσκούρων: *LIMC* III, 1986, 577 κ.ε., αριθ. 123 κ.ε., λ. *Dioskouroi* (A. Hermary).

[11] Σύμφωνα με το σκεπτικό του W. Sieveking, ό.π. (υποσημ. 4).

[12] Πρβλ. την προγενέστερη οπωσδήποτε — και επιμελέστερη — επιδιόρθωση της μύτης σ' ένα κεφάλι που εξακολουθώ να πιστεύω ότι προέρχεται από τα εναέτια του Ηφαιστείου: A. Delivorrias, *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des 5. Jhs.*, 1974, 164 κ.ε., αριθ. 2, πίν. 56b-d, 57.

[13] Ανάλογες παραμορφώσεις είναι γνωστές και σε άλλες περιπτώσεις επιδιορθώσεων: A. Delivorrias, *Kanon, Festschrift E. Berger*, 1988, 83, σημ. 10. Βλ. σχετικά E. B. Harrison, Ancient repairs, reworking and reuse of Greek sculpture στον υπό εκτύπωση τόμο των πρακτικών ενός συμποσίου που οργάνωσε το 1988 το J. P. Getty Museum με θέμα: Marble, Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture.

— όπως φαίνεται πιθανότερο —, τότε θα πρέπει να ορίζει ένα ενδιάμεσο στάδιο στην ιστορία των περιπετειών του. Οι παραπάνω συλλογισμοί οδηγούν αυτόματα σ' ένα καίριο ερώτημα, εξαρτημένο άμεσα από το νοηματικό αντίκρισμα που είχε τότε ο στιγματισμός του μετώπου με το σύμβολο της χριστιανοσύνης: ως ποιο σημείο δηλαδή ο απροσδιόριστος χρονικά «εκχριστιανισμός» της αρχαίας θεάς ανάμεσα στα τέλη του ελληνορωμαϊκού κόσμου και τον οριστικό της «ενταφιασμό» στο Ξηροκάμπι θα μπορούσε να καλύπτει μια περίοδο νέας ζωής, ή έστω επιβίωσης, μέσα στο συνολικό αινιγματικό της χρόνο[14].

Το φαινόμενο των εγχάρακτων σταυρών και η αποκρυπτογράφηση της κωδικής του σήμανσης δε με προβληματίζει για πρώτη φορά. Όταν πριν από χρόνια δημοσίευα το κολοσσικό επίσης κεφάλι ενός Διονύσου από το Μυστρά, πιστεύοντας πως διέκρινα πάνω στο φθαρμένο του μέτωπο χαραγμένο ένα σταυρό, υποστήριζα ότι σε τέτοια και σε ανάλογα παραδείγματα «έχουμε τις μαρτυρίες από κάποιο τελετουργικό που 'καθαρίζει' τις παγανιστικές καταβολές των έργων της αρχαίας τέχνης»· ότι «οι μορφές των ελληνικών θεών, ελευθερωμένες από το παρελθόν, αποκτούν έτσι το νέο πνευματικό περιεχόμενο που επιβάλλει η καθιέρωσή τους μέσα στο χριστιανικό μύθο»[15]. Θα πρέπει τώρα να ομολογήσω πως η βέβαιη μάλλον σωματική γυμνότητα του Διονύσου δεν ευνοεί ιδιαίτερα «μια ενδεχόμενη μετουσίωση του Θεού του Πάθους της Αρχαιότητας σε Θεό του Πάθους της Χριστιανοσύνης», όπως την οραματιζόμουν τότε. Παράλληλα όμως αισθάνομαι την ανάγκη να προσθέσω ότι η αποσπασματικότητα των γνώσεών μας είναι περίπου απαγορευτική για την εξαγωγή συμπερασμάτων με απόλυτο κύρος. Δύσκολα θα αποκλειόταν άλλωστε κατ' αρχήν μια «επένδυση» του γυμνού θεϊκού σώματος, με τον τρόπο λ.χ. που μας είναι γνωστός από μεταγενέστερα παραδείγματα της Δύσης[16]. Όπως κι αν έχει το πράγμα, την ύπαρξη ενός τέτοιου τελετουργικού δεν κατόρθωσα να την ανιχνεύσω ούτε στη βιβλιογραφία που είχα υπόψη μου ούτε και στις πηγές που μου ήταν προσιτές, με μόνη καθοδηγητική εξαίρεση τις ενθαρρυντικές παρατηρήσεις του J. Dölger πάνω σ' ένα κεφάλι του Βρετανικού Μουσείου (Πίν. 54γ)[17] και την πληροφορία του λεξικογράφου για το σταυρό που χάραξε ο Μέγας Κωνσταντίνος στο μέτωπο ενός αγάλματος της Τύχης[18]. Επειδή εντούτοις τα αρχαία γλυπτά, τα οποία καθώς φαίνεται μάλλον την επιβεβαιώνουν, είναι περισσότερα απ' όσα θα επέτρεπαν τον έντεχνο παραμερισμό του ζητήματος, ανεξάρτητα από την εμβέλεια της δικής μου ερμηνευτικής, πιστεύω πως αυτά τουλάχιστον θα άξιζε να μετατεθούν προς το κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος.

[14] Μολονότι η αρκετά πρόχειρη εγχάραξη κάνει αδύνατη την ούτως ή άλλως δυσχερή χρονολογική αποτίμηση του σταυρικού σχήματος, βλ. σχετικά *LChrI* II, 1970, 562 κ.ε., λ. *Kreuz*, κυρίως 574 κ.ε. (E. Dinkler v. Schubert) και την παλιότερη μονογραφία του C. Cecchelli, *Il trionfo della Croce*, 1953.

[15] Πρακτικά Α΄ Λακωνικού Συνεδρίου, *ΛακΣπουδ* Δ΄ (1979), 39 κ.ε. Το παράθεμα από τη σ. 44.

[16] Όπως λ.χ. από τον άγιο Σεβαστιανό στη S. Agnese in Agone και από την αγία Ελένη στη S. Croce in Gerusalemme της Ρώμης: W. Amelung, *RM* 12 (1897), 71 κ.ε. Βλ. και H. Jucker, *Boreas* 5 (1982), 143 κ.ε.

[17] J. Dölger, *Antike und Christentum* II, 1930, 280 κ.ε., πίν. 11. Πρβλ. γενικά, με διαφορετικά προσανατολισμένες ερμηνείες και περιορισμένο αριθμό παραδειγμάτων της ειδικής αυτής κατηγορίας του στιγματισμού, H. Lilliebjörn, *Über religiöse Signierung in der Antike, mit besonderer Berücksichtigung der Kreuzsignierung*, Diss. Uppsala, 1933. Για τη σφραγίδα του σταυρού ως talisman, βλ. και C. Cecchelli, ό.π., 107 κ.ε., σημ. 214b: «come segno di protezione solare» πάνω σε μερικά αρχαία αγάλματα. Στον O. Picard χρωστώ τη διόρθωση μιας βιβλιογραφικής ένδειξης που καταγράφεται λανθασμένα από τον H. Lauter, *AntPl* 19 (1988), 21, σημ. 11, H. Rondet, *Recherches de science religieuse* 42 (1954), 388-394, σημ. 27, και στην Αλίκη Kaufman τη φωτοτυπία του σχετικού άρθρου. Πρόκειται για ένα σημαντικό κείμενο με τίτλο Miscellanea Augustiniana, La Croix sur le front, που ανιχνεύει την παρουσία του signum Christi στα μέτωπα των πρώτων χριστιανών και στις παρυφές κυρίως του παλαιοχριστιανικού κόσμου.

[18] *Σούδα*, Λεξικόν, έκδ. A. Adler, III, 1930, 395, στη λ. *Μίλιον*: «ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ σταυρὸν ἐχάραξε Κωνσταντῖνος».

Στο Μουσείο της Σπάρτης βρίσκεται κατατεθειμένο ένα ακόμα γυναικείο κεφάλι, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του οποίου, όπως υποστήριξε ο Wace, πρέπει να καταστράφηκαν, όταν χαράχτηκε στο μέτωπό του το σύμβολο της Πίστεως[19]. Ανάμεσα στα καλύτερα διατηρημένα παραδείγματα από την Αθήνα, που κλονίζουν αυτόματα τη λογική ισχύ ενός τέτοιου συσχετισμού, συγκαταλέγεται ένα πορτραίτο του Μάρκου Αυρηλίου από την Ακρόπολη με τρεις εγχάρακτους σταυρούς στο μέτωπο[20], το όχι εξαιρετικής ποιότητας αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρον πρωτότυπο κεφάλι μιας ερμαϊκής στήλης του 5ου αι. π.Χ. στην Karlsruhe (Πίν. 53δ)[21] κι ένα παιδικό κεφάλι, απότμημα ρωμαϊκού αναγλύφου, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, με ένα μόνο σταυρό στο ίδιο σημείο (Πίν. 54α)[22]. Κρίνοντας από το ανέγγιχτο, θελκτικό πρόσωπο της νεανικής μορφής, δε νομίζω πως υπάρχει αμφιβολία ότι ο «στιγματισμός» του μετώπου πρέπει να έγινε εδώ πριν από την καταστροφή του αναγλύφου. Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγούν και άλλα παραδείγματα από την Αθήνα που μου υπέδειξε η Judith Binder[23], καθώς και ορισμένα ακόμα γλυπτά από την υπόλοιπη Ελλάδα. Σ' ένα αντρικό πορτραίτο από τους Φιλίππους της Μακεδονίας είναι μάλιστα προφανές ότι η εγχάραξη του σταυρού δεν είχε ως συνέπεια το βάναυσο τραυματισμό των χαρακτηριστικών του προσώπου, αφού η φθορά της μύτης σχετίζεται μάλλον με την υστερότερη μοίρα του έργου (Πίν. 54β)[24]. Όπως ακριβώς και στην περίπτωση της σπαρτιατικής θεάς (Πίν. 53α-γ), ο «στιγματισμός» του μετώπου πρέπει να σημαδεύει εδώ μια χρονική περίοδο «εκχριστιανισμένης» ζωής, πριν από τον οριστικό αφανισμό του εικονιστικού ανδριάντος από τον οποίο αποκόπηκε, μολονότι η απουσία έστω και κάποιων ενδείξεων για τη χρονολόγηση του βυζαντινού τοίχου, όπου βρέθηκε ξαναχρησιμοποιημένο ως οικοδομικό υλικό μόνο το κεφάλι, μας στερεί από το προς τα πάνω τουλάχιστον όριο της προστατευτικής διάρκειας του σταυρικού σημείου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει κι ένα απότμημα ρωμαϊκού αγάλματος με toga στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κορίνθου (Πίν. 55β)[25]. Ο εγχάρακτος σταυρός, σημαδεύοντας τον αριστερό βραχίονα, αφήνει να εννοηθεί ότι, πριν από την καταστροφή και τον τεμαχισμό του έργου, μαζί με τρεις ακόμα ανάλογες εγχαράξεις στο μέτωπο, το δεξιό βραχίονα και το στήθος, ολοκλήρωνε την εξαγνιστική εξύψωση της εικονιζόμενης μορφής στη συμβολική σφαίρα της υψηλότερης χριστιανικής μυσταγωγίας.

Το φαινόμενο του σταυρικού στιγματισμού ξεπερνά κατά πολύ τα όρια του ελληνικού χώρου. Χάρη σ' ένα άγαλμα της Σεβίλλης, που εικονίζει τον Μάρκο Αυρήλιο με toga και velatio capitis και σημαδεύεται μόνο από ένα σταυρό στο στήθος, κερδίζεται η επιβεβαίωση της διάδοσής του ως

[19] Βλ. ό.π. (υποσημ. 2), 143 κ.ε., αριθ. 61.

[20] Αριθ. ευρ. 7248, κατά πληροφορία του Γ. Δοντά, ο οποίος ετοιμάζει και τη δημοσίευση.

[21] Badisches Landesmuseum, αριθ. ευρ. B 2173: EA 1436/1437, A. B. Cook, *Zeus* III, 2, 1940, 1196 κ.ε., εικ. 930, M. Maass στο *Wege zur Klassik, Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums*, 1985, 143, εικ. 109. Η απεικόνιση του γλυπτού οφείλεται στην πρόθυμη ανταπόκριση του M. Maass.

[22] Αριθ. ευρ. 3665: *ΑΔ* 11 (1927-28), Παράρτημα, 9, αριθ. 19, εικ. 15, G. Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik*, 1954, 80, A35, πίν. 36, Α. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *ΑΑΑ* XIII (1980), 319 κ.ε., εικ. 3· στην ίδια χρωστώ και την απεικόνιση του έργου από φωτογραφία του Μ. Σκιαδαρέση.

[23] Ο. Αλεξανδρή, *ΑΔ* 23 (1968): Χρονικά, 94 κ.ε., πίν. 53γ. *SEG* 32 (1982), 104, αριθ. 317 και *IG* II, 3670. E. B. Harrison, *Portrait Sculpture, The Athenian Agora*, I, 1953, 104, σημ. 75. E. Kapetanopoulos, *AE* 1972, 135, σημ. 2.

[24] Αρχαιολογικό Μουσείο Φιλίππων, αριθ. ευρ. Λ 19, ύψ. 0,28 μ. Βρέθηκε στις 23-12-1949 στην περιοχή της Βασιλικής Β. Την πληροφορία για την ύπαρξή του χρωστώ στον Χ. Μπακιρτζή και τη φωτογραφία του στη Χάιδω Κουκούλη-Χρυσανθάκη.

[25] Το χωρίς αριθ. ευρ. και στοιχεία εύρεσης γλυπτό έχει ήδη απεικονιστεί από τον Δ. Πάλλα στην εφημερίδα «Αυγή», Επιφυλλίδες της 1ης και 3ης Ιανουαρίου 1980 με τίτλο «Από την αρχαιότητα στο χριστιανισμό - Ιστορική συνέχεια ή ιστορικό άλμα». Για τη φωτογραφία του ευχαριστώ τους Nancy Bookidis και C. Williams.

τις δυτικές παρυφές του ρωμαϊκού κόσμου[26]. Από το κέντρο του κόσμου αυτού δε διασώζονται παρά κάποιες αμφίσημες και ανεπαρκείς μαρτυρίες[27]. Την καθολικότητα του φαινομένου υποστηρίζουν ωστόσο άλλα παραδείγματα από τις ανατολικές ακτές της μεσογειακής λεκάνης, υποβάλλοντας παράλληλα τη βάσιμη υποψία ότι το ερμηνευτικό του πρόβλημα σχετίζεται αμεσότερα με την περιφέρεια της όψιμης ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Δεν κατόρθωσα δυστυχώς να διασταυρώσω τη βασισμένη στον J. Strzygowski πληροφορία του Dölger για έναν Ορφέα στο Tchinili-Kiosk της Κωνσταντινούπολης, όπου ο εγχάρακτος σταυρός «doch soviel beweist daß das Bildwerk zu irgendeiner Zeit eine christliche Bedeutung hatte»[28]. Πιο διαφωτιστική είναι η περίπτωση των κολοσσικών αγαλμάτων του Αυγούστου και της Λιβίας που βρέθηκαν στα ερείπια της μεγάλης βασιλικής στην Αγορά της Εφέσου[29], όπου η εγχάραξη των σταυρών οριοθετείται με αρκετή ακρίβεια στη χρονική περίοδο που μεσολαβεί από την αναγνώριση του χριστιανισμού κατά τη βασιλεία του Μεγάλου Κωνσταντίνου ως τις επιδιορθωτικές οικοδομικές εργασίες των χρόνων του Θεοδοσίου — όπως οριοθετείται άλλωστε και η διάρκεια της εκχριστιανισμένης ζωής των αγαλμάτων ως την κατεδάφιση της βασιλικής και την οικοδόμηση μιας βυζαντινής οικίας κατά τον 6ο αι. Στο μικρασιατικό χώρο εντοπίζονται και άλλα παραδείγματα[30]· το ίδιο ισχύει και για την Αίγυπτο, απ' όπου προέρχονται κάποια καλοδιατηρημένα πάντα πορτραίτα[31]. Σε μια αλεξανδρινή μάλιστα προτομή (του Γερμανικού;) από βασάλτη, που βρίσκεται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, ο J. Dölger δε δίστασε να υποθέσει μετουσιωμένη την εικόνα του Χριστού (Πίν. 54γ)[32].

Απ' ό,τι σημειώθηκε ως τώρα, ελπίζω να γίνουν κατανοητοί οι λόγοι της διαφωνίας μου με τις απόψεις του H. Lauter, ως προς το χρονικό συνδυασμό του σταυρικού στιγματισμού με τον «αποδαιμονισμό» και την καταστροφή της πασίγνωστης πραξιτελικής Αφροδίτης του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Πίν. 54δ)[33]. Αντιπροτείνοντας την αντικατάσταση της παραπλανητικής έν-

[26] Museo Arqueologico Provincial, αριθ. ευρ. 16: H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, 1968, 85, αριθ. 18, πίν. 6, 2, H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, 1990, 141, αριθ. Ca 10, πίν. 31, 2.

[27] Αξίζει ωστόσο να επισημανθεί η σημασία ενός σχετικού, παγανιστικού όμως, στιγματισμού του μετώπου με σφραγίδα σε σχήμα πλάγιου σταυρού που, κατά την H. v. Heintze, χαρακτηρίζει πορτραίτα μυημένων στα μυστήρια του Μίθρα: *RM* 64 (1957), 74 κ.ε., κυρίως 81. Ως προς την ταύτιση του εικονιζομένου στη μεγάλη σαρκοφάγο Ludovisi, βλ. K. Fitschen, *JdI* 94 (1979), 581 κ.ε., σημ. 15· και ως προς το περιεχόμενο του στιγματισμού, J. Dölger, ό.π. (υποσημ. 17), 284 κ.ε., με άλλες εναλλακτικές ερμηνείες: πρβλ. H. Lilliebjörn, ό.π. (υποσημ. 17), 57 κ.ε., κυρίως 63 κ.ε., με περισσότερα παραδείγματα.

[28] J. Dölger, ό.π., 284, σημ. 13.

[29] Μουσείο Εφέσου, αριθ. ευρ. 1957 και 1/10/75: J. Inan - E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*, 1979, 57 κ.ε., αριθ. 3 και 5, πίν. 2.2, 4, 5.1-2. Για τα ανασκαφικά συμπεράσματα, βλ. W. Alzinger, *ÖJh* 50 (1972-1975), Beiblatt, 260 κ.ε., κυρίως 295.

[30] Βλ. π.χ. ένα κεφάλι του Αυγούστου από την Έφεσο: W. Alzinger, *Augusteische Architektur in Ephesos*, 1974, 32, *Die Bildnisse des Augustus*, Κατάλογος εκθέσεως Μονάχου, 1979, 61, αριθ. 5.10· ένα πορτραίτο της εποχής της τετραρχίας στην Προύσα: J. Inan - E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, 1966, 85 κ.ε., αριθ. 62, πίν. 39, 1-2, G. N. Brands, *JbAChr* 26 (1983), 119, σημ. 82, πίν. 23a· ένα κεφάλι στο Βερολίνο: *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunst und Archäologie, Die Sammlung Brommer*, 1989, 10 κ.ε., αριθ. 10 (M. Krumme), την υπόδειξη του οποίου χρωστώ στην Petra Servougian· κι ένας Απόλλων από την Κάμισα της Καππαδοκίας με το σταυρό χαραγμένο στο στήθος: P. Graindor, *Marbres et textes antiques d'époque impériale*, 1922, 21, σημ. 3.

[31] Μουσείο Αλεξανδρείας, αριθ. ευρ. 3607 και 22186: P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Egypte romaine*, 1936, 27, σημ. 111.

[32] Αριθ. ευρ. 1883: J. Dölger, ό.π., 280 κ.ε., πίν. 11, A. K. Massner, *Bildnisangleichung*, 1982, 87, σημ. 451, πίν. 19b, K. Fitschen στο: Germanico - La persona, la personalità, il personaggio, *Atti del Convegno Macerato - Perugia*, 1987, 212, εικ. 24.

[33] Βλ. υποσημ. 27, πίν. 14-19. Για τον τύπο, βλ. τελευταία *LIMC* II, 1984, 39, αριθ. 258-261 (A. Delivorrias), όπου βεβαίως το κεφάλι των Αθηνών δεν αποτιμάται ως πραξιτελικό πρωτότυπο. Αριθ. αρν. Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου, 75/1684.

νοιας του «αποδαιμονισμού» με την κυριολεκτικότερη έννοια της «αναβάπτισης», αισθάνομαι την ανάγκη να προσθέσω ότι η διαδικασία με την οποία εκδηλώνεται η πρώτη, ενώ δεν προϋποθέτει οπωσδήποτε την ευλογία του σταυρικού σημείου, συνοδεύεται κατά κανόνα από μια εντυπωσιακή για την αγριότητά της καταστροφική μανία, ορατή σε πολλές περιπτώσεις αρχαίων γλυπτών, όχι όμως και στην περίπτωση της Αφροδίτης[34]. Η πραγματικά άψογη διατήρηση της επιδερμίδας του μαρμάρου, καθώς και το γεγονός ότι η θεϊκή αυτή μορφή εικονιζόταν ντυμένη και όχι γυμνή, θα έπρεπε να μας κατευθύνει μέσα από άλλες ερμηνευτικές διεξόδους, προς τον οριστικό αποσυσχετισμό του χρόνου της σταυρικής εγχάραξης από το χρόνο της καταστροφής του έργου· να μας οδηγήσει στην αποσύνδεση της ημερομηνίας του θανάτου από την ημερομηνία του στιγματισμού, για να μας συμφιλιώσει εν τέλει με την ιδέα της επαναχρησιμοποίησής του κατά τους χριστιανικούς αιώνες, όχι βέβαια με το ίδιο περιεχόμενο αλλά με το εκτόπισμα μιας ανάλογης εσωτερικής ακτινοβολίας. Στο σημείο αυτό θα άξιζε να θυμηθούμε την ενστικτώδη βεβαιότητα του Π. Καστριώτη ότι «ή ειδωλολατρική θεά μετεβλήθη είς χριστιανήν άγίαν ή καί είς αύτήν τήν Θεομήτορα Μαρία»[35].

Η ερμηνεία του εκχριστιανισμού σε συνδυασμό με τη νοηματική αναβάπτιση του περιεχομένου των αρχαίων γλυπτών δύσκολα μπορεί να τεκμηριωθεί από παραδείγματα της μεταναγεννησιακής Ρώμης, όπως αυτά που παραθέτει ο Καστριώτης ή άλλα που θα μπορούσαν να προστεθούν, χωρίς όμως το σημάδι του σταυρού[36]. Πολύ πιο ουσιαστικό — αποδεικτικό — κύρος της προσδίδει η λογική των πραγμάτων, το γενικότερο κλίμα, καθώς και οι νεότεροι προσανατολισμοί του επιστημονικού προβληματισμού, η αρκετά πλέον ξεκάθαρη ιστορική εικόνα της όψιμης αρχαιότητας και των πρωτοχριστιανικών χρόνων, η απελευθέρωση της ερευνητικής συνείδησης απ' το δεισιδαιμονικό περίπου πλέγμα της εμμονής σε μια προκατασκευασμένη και αποστεωμένη εν τω μεταξύ άποψη: ότι για το τέλος του αρχαίου κόσμου «ευθύνεται» η εξάπλωση της νέας θρησκείας. Οι παλιότερες διάχυτες πεποιθήσεις σχετικά με την εγκληματική δήθεν στάση των πρώτων χριστιανών απέναντι σ' όλα τα αρχαία μνημεία άρχισαν ήδη προ πολλού να αντιμετωπίζονται με την πρέπουσα νηφαλιότητα[37], ενώ η Alison Frantz αποκαθιστούσε τη συνοχή της ιστορικής συνέχειας

[34] Βλ. π.χ. το πώς καταστράφηκε το άγαλμα της Νέμεσης και τις παρατηρήσεις του Γ. Δεσπίνη, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου*, 1971, 64 κ.ε. Διαφωτιστική είναι και η περίπτωση ενός μαρμάρινου βωμού στις Βρυξέλλες, P. Graindor, ό.π.: η απολάξευση των αναγλύφων υποδηλώνει εδώ την αδυναμία μιας εικονογραφικής επανερμηνείας του θέματος, παρά το γεγονός ότι το μνημείο, σύμφωνα με τη μαρτυρία του εγχάρακτου σταυρού, πρέπει να είχε ξαναχρησιμοποιηθεί στα μετέπειτα χρόνια, όπως και ο βωμός της Αφροδισιάδος που μου υπέδειξε ο Π. Βοκοτόπουλος, ο καθαγιασμός του οποίου έγινε επίσης με την εγχάραξη ενός σταυρού, χωρίς όμως να απολαξευθούν οι γιρλάντες και τα βουκράνια.
χαράχτηκαν μετά την απόσπαση του κεφαλιού. Πρβλ. τις παρατηρήσεις του M. Krumme σχετικά με το κεφάλι της συλλογής Brommer, ό.π. (υποσημ. 30): «Die Figur überlebte jedenfalls die antike, 'heidnische' Epoche und wurde später mit dem Kreuz auf der Stirn 'christianisiert'. Das Zeichen ist tief und sorgfältig eingehauen und nicht nur schnell eingeritzt; es sind auch keine Spuren bilderstürmen der Zerstörung zu bemerken, die gerade an Köpfen oft zu beobachten sind. Deshalb ist anzunehmen, daß die Figur, zu der der Kopf gehörte, umgedeutet wurde und vielleicht als die eines Heiligen Verwendung fand».

[36] Στην ενότητα των έργων που μνημονεύονται στην υποσημ. 16 ανήκει και ο «άγιος Πέτρος» των Grotte Vecchie του Βατικανού: Γ. Σ. Δοντάς, *Εικόνες καθημένων πνευματικών ανθρώπων εις την αρχαίαν ελληνικήν τέχνην*, 1960, 42 κ.ε., πίν. 13γ, 14α και τελευταία M. Guarducci, *Xenia* 14 (1987), 111 κ.ε.

[37] Βλ. σχετικά A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire*, 1964, Α΄, 167 κ.ε., Β΄, 938 κ.ε., Γ΄, σημ. 26-80. Για την ερμηνεία των σχετικών άρθρων του περιώνυμου Θεοδοσιανού Κώδικα ως προς τα αρχαία, βλ. G. Kunderewicz, *Studi in onore di E. Voltera* 4, 1973, 137· και για το τέλος των ελληνικών ιερών, J.-M. Spieser στο: U. Jantzen (εκδ.), *Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern*, 1976, 309 κ.ε. Για τη σχέση του παγανιστικού με το χριστιανικό στοιχείο στο πνευματικό επίπεδο του 3ου αι., βλ. την έξοχη μονογραφία του E. R. Dodds, *Age of Anxiety. Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge 1965.

στο μνημειακό πλούτο της Αθήνας από τον 4ο έως και τον 7ο αι.[38] και ο C. Mango διερευνούσε σε βάθος τη στάση των Βυζαντινών απέναντι στα έργα της αρχαίας τέχνης, με αφετηρία τη θεαματική παρουσία τους μέσα στην ίδια την Κωνσταντινούπολη[39]. Ανιχνεύοντας μάλιστα τους ψυχολογικούς και ιδεολογικούς μηχανισμούς που καθόρισαν τη στάση αυτή με μια εξαντλητική διεισδυτικότητα, ο S. Dagron προώθησε τελευταία ακόμα περισσότερο τη συστηματική απόσταξη των γραπτών πηγών[40]. Τα δικά μου ερωτηματικά βρίσκουν, ωστόσο, ευκολότερα την απάντησή τους στο υλικό που αποθησαύρισε ο Mango, διακρίνοντας ένα «λαϊκό» (popular) κι ένα «λόγιο» (intellectual) επίπεδο συμπεριφοράς[41] και αρθρώνοντας τις προσφερόμενες μαρτυρίες σε τέσσερις γενικές κατηγορίες: σε γλυπτά που καταστράφηκαν με τη βεβαιότητα ότι διακατέχονται και «κατοικούνται» από δαίμονες, σε όσα διατηρήθηκαν και κατόρθωσαν να διασωθούν για αντίστοιχους δεισιδαιμονικούς-ταλισμανικούς λόγους, σε όσα μεταφέρθηκαν προστατευμένα ώστε να ξαναχρησιμοποιηθούν για ποικίλες διακοσμητικές ή άλλες αιτίες, σ' εκείνα, τέλος, που επανερμηνεύθηκαν σύμφωνα με τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις και τη μορφοποιητική δύναμη της χριστιανικής φαντασίας[42].

Στα λίγα είναι αλήθεια παραδείγματα που στοιχειοθετούν την κατηγορία της «χριστιανικής επανερμηνείας», χωρίς όμως και να την τεκμηριώνουν πλήρως[43], ο Mango, αν και με κάποιο δισταγμό, συγκαταλέγει ορισμένες περιπτώσεις επαναχρησιμοποίησης αρχαίων αναγλύφων σε βυζαντινές εκκλησίες: ένα όψιμο, διαβρωμένο και δυσερμήνευτο ανάγλυφο, με νεότερη αφιερωματική επιγραφή του 884-885, χρησιμοποιημένο ως υπέρθυρο στην Αγία Άννα της Τραπεζούντας[44] και τα εντοιχισμένα στη βόρεια και τη νότια πλευρά της εκκλησίας του Μέρμπακα στην Αργολίδα «κλασικά» ανάγλυφα, που με εκπλήσσουσα γνωστική άνεση ανιχνεύει στις λαϊκές παραδόσεις[45]. Η πορεία των συλλογισμών του τον οδηγεί σωστά σ' ένα ανάγλυφο με τον Ηρακλή και τον Ερυμάνθιο κάπρο, ενσωματωμένο στη δυτική όψη του Αγίου Μάρκου της Βενετίας[46] κι από κει στα εντοιχισμένα στον καθεδρικό ναό του S. Giusto της Τεργέστης σπαράγματα ενός ρωμαϊκού επιτυμβίου,

[38] A. Frantz, *DOP* 19 (1965), 183 κ.ε.

[39] C. Mango, *DOP* 17 (1963), 53 κ.ε.

[40] *Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria*, 1984. Βλ. π.χ. κάποια από τα συμπεράσματά του, στη σ. 143: «Dans les cités au patrimoine desquelles les statues appartenaient, elles commémoraient les grandes dates de la vie poliade...; elles constituaient une chronique de pierre et de bronze incorporée à l'espace urbain. A Constantinople, elles marquent au contraire le point zéro de l'histoire d'une ville d'abord sans souvenirs. Parmi les chefs-d'oeuvre importés fort peu apportaient avec eux une légende ou une histoire,...; la plupart perdent en venant à Constantinople toute attache avec leur origine, et par conséquent toute épaisseur temporelle. Elles rompent avec un passé pour être associées à un avenir».Βλ. ακόμα A. Cameron-J. Herrin (εκδ.), *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai, Columbia Studies in the Classical Tradition* 10, 1984.

[41] Πρβλ. αντίθετα A. Cameron - J. Herrin, ό.π., 32, με την παρατήρηση ότι και η «élite» αντιδρούσε όπως ο λαός.

[42] Για λόγους σχετικούς με την πορεία της δικής μου συλλογιστικής άλλαξα στη σχηματική αυτή σύνοψη τη δομή της νοητικής ακολουθίας του C. Mango, ό.π. (υποσημ. 39), 58 κ.ε., 60 κ.ε, 55 κ.ε., 63 κ.ε. Δύσκολα θα έβλεπα ωστόσο καταταγμένη στην κατηγορία του «αποδαιμονισμού», όπως θα περίμενε κανείς, και την αντρική μορφή ενός ελληνιστικού επιτύμβιου αναγλύφου, η οποία κατά τον Ν. Μ. Κοντολέοντα, γύρω στο 12ο αι. (;) πρέπει να θεωρήθηκε ότι εικονίζει τον Ιούδα, *Τόμος εις μνήμην Κ. Ι. Αμάντου*, Αθήνα 1960, 473 κ.ε., αριθ. 5, εικ. 8-10.

[43] «The superstitious re-interpretation of antique sculpture was paralleled by a Christian re-interpretation, although the latter cannot be documented quite as fully as the former»: C. Mango, ό.π., 63.

[44] C. Mango, ό.π., 63, σημ. 54, εικ. 2. Πρβλ. την πρόσφατη απεικόνισή του στο «Φωτογραφικό οδοιπορικό» των Μ. Κορομηλά, Λ. Έβερτ, Ν. Μηναΐδη και Μ. Φακίδη, *Πόντος - Ανατολία*, 1989, 91.

[45] C. Mango, ό.π., 63 κ.ε., σημ. 55. A. Struck, *AM* 34 (1909), 208, εικ. 129.

[46] C. Mango, ό.π., 64, σημ. 56-57.

τον αναμφίβολο «εκχριστιανισμό» των οποίων προδίδει ο αποκαλυπτικός καθαγιασμός μιας προτομής με φωτοστέφανο[47]. Δυσκολεύομαι όμως να συμφωνήσω με την έννοια της «ευκολίας» (convenience), την οποία εισάγει για να κατανοήσει την άφθονη χρήση αρχαίου υλικού στην τοιχοδομία της Παναγίας της Γοργοεπηκόου των Αθηνών, παραμερίζοντας το ενδεχόμενο μιας νοηματικής σύζευξης για να υπογραμμίσει την αισθητική της συμμετρικής διάταξης των μαρμάρων[48]. Τα περισσότερα αλλά και τα πιο σημαντικά από τα εντοιχισμένα ανάγλυφα της εκκλησίας, καλύπτοντας ένα ευρύτατο χρονολογικό φάσμα ανάμεσα στον 5ο αι. π.Χ. και τη μεσοβυζαντινή περίοδο, είχαν ξαναχρησιμοποιηθεί σε κάποιο προγενέστερο χριστιανικό κτίσμα[49]. Ορισμένα μάλιστα απ' αυτά, καθώς εξαίρονται με τη σφραγίδα του σταυρού, μας επαναφέρουν αυτόματα στο κεντρικό ρεύμα του ερευνητικού ειρμού, ανασυντάσσοντας τα στοιχεία της προβληματικής και μεταστοιχειώνοντας τα δεδομένα της. Από το επίπεδο στο οποίο παίχτηκε ως τώρα αμυντικά η υπεράσπιση της επανερμηνείας των αρχαίων γλυπτών, φθάνουμε σ' ένα επίπεδο όπου μπορεί να επιχειρηθεί η μαχητική αποκρυπτογράφηση των σημαινομένων, η προσέγγιση δηλαδή της χριστιανικής δεκτικότητας μέσα από τα εικονογραφικά σημαίνοντα του ελληνορωμαϊκού κόσμου.

Το παλιότερο από τα ανάγλυφα της Γοργοεπηκόου, εντοιχισμένο στη δυτική όψη του κτιρίου, εικονίζει μια πεπλοφόρο με υψωμένο το αριστερό χέρι στην κωδικοποιημένη στάση του χαιρετισμού (Πίν. 55α)[50]. Απέναντί της, έχοντας απαλείψει τη συνέχεια της αρχικής παράστασης, υψώνεται λαξευμένος μνημειακά ένας σταυρός. Η ιδιαίτερα έντονη νοηματική εξάρτηση που συνέχει τα συστατικά της νέας σύνθεσης προκαλεί αυτονόητα την υποψία ότι η χριστιανική αισθαντικότητα καταγράφει εδώ το εικονογραφικό ισοδύναμο της Αγίας Ελένης με το Σύμβολο της Πίστεως, μολονότι δύσκολα ανιχνεύονται αντίστοιχα παράλληλα στο προσφερόμενο ρεπερτόριο των πρώιμων παραστάσεων του θέματος. Θα παρακάμψω τα σύνθετα ερμηνευτικά προβλήματα, ή μάλλον την ερμηνευτική πολυσημία που παρουσιάζει η πολυσυζητημένη ζωφόρος του μηνολογίου[51], καθώς και το ανάγλυφο της βορινής πλευράς με την παράσταση ενός σατύρου ανάμεσα σε δύο σταυρούς (Πίν. 55γ)[52], για να σταθώ στο ρωμαϊκό επιτύμβιο της ίδιας πλευράς, όπου εικονίζεται μια ώριμη με μια νεότερη γυναικεία μορφή πλάι της, πάνω σε χαμηλό υποπόδιο (Πίν. 56)[53]. Οι συνειρμικοί συσχετισμοί των εικονογραφικών υπαινιγμών, όπως έχει ήδη τονιστεί, ανακαλούν εδώ

[47] C. Mango, ό.π., 64, σημ. 58. H. Pflung, *Römische Porträtstellen in Oberitalien*, 1989, 187, αριθ. 79, πίν. 18, 4.

[48] C. Mango, ό.π., 63: «whether the old stones were regarded as being στοιχειωμένα or not, they were placed with no regard for their subject-matter except in such a manner as to form a symmetrical pattern». Τη διακοσμητική ερμηνεία είχε υποστηρίξει παλιότερα και ο P. Steiner, *AM* 31 (1906), 340 κ.ε.

[49] Βλ. γενικά K. Michel - A. Struck, *AM* 31 (1906), 281 κ.ε., P. Steiner, στο ίδιο, 325 κ.ε., πίν. 21, Α. Ζήβα - Κ. Σ. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινά μνημεία, Εκκλησίαι περιοχής Αττικής*, 1970, πίν. Ι-ΙΙ. Για τα εντοιχισμένα γλυπτά, βλ. ειδικότερα J. Dörig, Zur griechischen Kunst, *Festschrift H. Bloesch, AntK* 9. Bh., 1972, 14 κ.ε., Th. Ulbert, *IstMitt* 19/20 (1969/70), 339 κ.ε.

[50] Σχετικά με το αρχικό περιεχόμενο της χειρονομίας, βλ. P. Steiner, ό.π., 337, αριθ. 12: «die Bewegung des linken Armes ist die typische des Schleierfassens: ebensogut könnte die Linke auch ein Scepter oder etwas Ähnliches gehalten haben». Αριθ. αρν. Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Ath. V. 1277.

[51] P. Steiner, ό.π., 338, αριθ. 13. *RE* X, A1, 1972, 623, αριθ. 36, λ. *Zodiacos* (H. Gundel). E. Simon, *Festivals of Attica*, 1983, 6 κ.ε., σποράδην, πίν. 1-3. M. H. Droste, *Der Kalenderfries an der kleinen Metropolis zu Athen*, MA Köln 1988, δακτυλόγραφη μονογραφία.

[52] P. Steiner, ό.π., 334 κ.ε., αριθ. 8. Για τον τύπο, βλ. G. Lippold, *Die griechische Plastik, Handbuch der Archäologie*, III 1, 1950, 237, σημ. 4. Αριθ. αρν. Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Ath. V. 1267.

[53] P. Steiner, ό.π., 331 κ.ε., αριθ. 7. A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, IV, 1922, 50, αριθ. 1936, πίν. 417. M. Bieber, *Ancient Copies*, 1977, 154, 156, πίν. 121, εικ. 718. Αριθ. αρν. Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Ath. V. 1271.

ευδιάκριτα τη Δήμητρα και την Κόρη[54], επιτρέποντας την υπόθεση ότι στο απλό αυτό ανάγλυφο η χριστιανική συνείδηση είδε μετουσιωμένες την αγία Άννα και την Παναγία, τη Μητέρα δηλαδή και την Κόρη του δικού της «πανθέου». Ανάλογες νοητικές διεργασίες οδηγούν και στη σκέψη ότι ο μικρός ναΐσκος της Κυβέλης στο πάνω μέρος της αψίδας του ιερού (Πίν. 57)[55] προβάλλει μικρογραφικά στο εξωτερικό της εκκλησίας την ιδέα της Πλατυτέρας, που θα περίμενε κανείς να αγκαλιάζει στο εσωτερικό της την αψίδα της κόγχης. Στην περίπτωση αυτή, όπως είχε ήδη διαισθανθεί ο Δ. Γ. Καμπούρογλου, δε θα ήταν παράλογο να υποθέσει κανείς μετουσιωμένη τη μητέρα των θεών της αρχαιότητας σε Μητέρα του ενός θεού της νέας θρησκείας[56].

Πιο ευανάγνωστη είναι η περίπτωση ενός άλλου, ρωμαϊκού επίσης ταφικού αναγλύφου στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Άνδρου, η ευρύτερη σύνθεση του οποίου διευρύνει και τις ερμηνευτικές δυνατότητες του υπό διερεύνηση θέματος (Πίν. 58α)[57]. Στην παράστασή του εικονίζεται μια γυναικεία μορφή, επαναλαμβάνοντας παραλλαγμένο το γνωστό αγαλματικό τύπο της Pudicitia[58], ο νεκρός, φιλόσοφος ή ποιητής, ένθρονος απέναντί της με ανοιχτό ειλητάριο στο χέρι κι ένα μικρό κοριτσάκι ανάμεσά τους. Αν, όπως πιστεύω, η χριστιανική ευαισθησία απορροφά εύκολα την αντρική μορφή διυλισμένη νοηματικά μέσα στα εικονογραφικά φίλτρα των «Διδασκάλων»-«Πατέρων της Εκκλησίας», ακόμα ευκολότερα θα μπορούσε να ταυτιστεί η τυλιγμένη στα ιμάτιά της γυναικεία με καθιερωμένους τύπους της Θεοτόκου. Δε θα ήταν κατά συνέπεια παράλογο να αποδοθεί ο καθαγιασμός του αναγλύφου και η εγχάραξη του σταυρού στην επανερμηνεία ενός θέματος από τα εικονογραφικά συστατικά του οποίου ανασυντίθεται η Υποδοχή του Ιησού στο Ναό, η συμβολική δηλαδή έκφραση με την οποία εορτάζεται η αναγνώριση και η επιβεβαίωση της θεϊκότητάς του[59]. Στην περίπτωση αυτή θα κερδίζαμε μια από τις πρωιμότερες εικονογραφικές εκδοχές της Υπαπαντής, πριν από τη διαμόρφωση της κανονικής διάταξης του Δωδεκαόρτου, με προϋπόθεση βέβαια ότι το «φύλο» της παιδικής μορφής δε θα υπέθαλπε κάποια άλλη, εξίσου πιθανή παρανάγνωση, και πιο συγκεκριμένα την επανερμηνεία του αρχαίου θέματος σύμφωνα με τα εικονογραφικά δεδομένα των Εισοδίων της Θεοτόκου[60].

[54] Στους αγαλματικούς τύπους της μεγάλης και της μικρής Ηρακλειώτιδος αντίστοιχα: G. Lippold, ό.π., 242, πίν. 86, 1-2, M. Bieber, ό.π., 148 κ.ε., *LIMC* IV (1988), 853, αριθ. 62, στο λ. *Demeter* (L. Beschi).

[55] P. Steiner, ό.π. (υποσημ. 49), 328, αριθ. 3. F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, 1983, 315, αριθ. 160. Αριθ. αρν. Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Ath. V. 1256.

[56] *ΔΧΑΕ*, περ. Α΄, τ. 2 (1894), 80 κ.ε. Η διαδικασία μιας τέτοιας επανερμηνείας βρίσκει το παράλληλό της στον Ιωάννη Μαλάλα, *Χρονογραφία*, έκδ. Dindorf, 1831, 77 κ.ε., L. IV. O, 94/95, και τον Ιωάννη εξ Αντιοχείας, *FHG*, IV, 1851, 548, απόσπασμα 15. Πρβλ. C. Mango, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΒ΄ (1984), 57 κ.ε. και F. Naumann, ό.π., 290: «in frühchristlicher Zeit wird die Göttermutter mit der christlichen-Göttesmutter sowohl gedanklich wie im Bild verschmolzen». Το ίδιο συμβαίνει και στη Δύση με τη λατρευτική π.χ. συνέχεια του καθεδρικού ναού της Chartres και την εικονογραφική αναγωγή του αγάλματος της Παναγίας σε προχριστιανικές μορφές: βλ., μαζί με άλλα παραδείγματα από τη μνημειακή πλαστική του Μεσαίωνα στη σχέση της προς την αρχαιότητα, H. v. Einem, *AntAb* 3 (1948), 120 κ.ε., κυρίως 133 κ.ε.

[57] Αριθ. ευρ. 245 (και 1975/129): M. T. Couilloud, *BCH* 98 (1974), 443, αριθ. 37, εικ. 40, Λ. Παλαιοκρασσά, *ΑΕ* 1980, 28, αριθ. 35, πίν. ΙΔγ. Η φωτογράφησή του από τον Α. Σκιαδαρέση έγινε με τη φροντίδα της Μαρίνας Καραγάτση.

[58] Βλ. A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit*, 1976, 147 κ.ε., M. Bieber, ό.π. (υποσημ. 53), 132 κ.ε.

[59] Για το θέμα και την εικονογραφία του, βλ. D. Shore, *ArtB* 28 (1946), 17 κ.ε., *RbK* 1, 1966, 1134 κ.ε., λ. *Darstellung Christi im Tempel* (K. Wessel).

[60] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, 1965, 112 κ.ε. Σχετικά με την απόδοση του θέματος στα μωσαϊκά του Δαφνιού (E. Dietz - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, 1931, 75, 94, εικ. 110), βλ. M. Bieber, ό.π., 259, εικ. 605: «the mother Saint Anne is in the attitude and draping of the Pudicitia»: πρβλ. ωστόσο την παρερμηνεία του φύλου της εικονιζόμενης στην περίπτωση ενός αρχαίου κεφαλιού που ξαναχρησιμοποιήθηκε για την απόδοση του Εσταυρωμένου σ' ένα γερμανικό σταυρό του 11ου αι.: U. Braker-Wester, στον κατάλογο της εκθέσεως *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, II, Köln 1973, 177 κ.ε.

Το νέο περιεχόμενο που αποκτούν με τον καθαγιασμό τους τα αρχαία γλυπτά, για την ώρα τουλάχιστον, δεν αποκρυπτογραφείται πάντοτε εύκολα. Αυτός είναι και ο λόγος της αμηχανίας μου μπροστά στο υπ. αριθ. 1338 αναθηματικό ανάγλυφο του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου από το Ασκληπιείο των Αθηνών, με τον Ασκληπιό, την Υγεία, ένα βωμό κι έναν αναθέτη (Πίν. 58β)· δεν έχω έτσι να προσθέσω τίποτα στις παρατηρήσεις του Ν. Σβορώνου ως προς τους δύο σταυρούς που το σημάδευαν με κόκκινο χρώμα, ότι δηλαδή αποτελούν μαρτυρίες «περί τῆς μεταγενεστέρας ὑπό χριστιανῶν καθιερώσεως τῆς παραστάσεως, τίς οἶδεν ὑπό τίνα ὀνόματα ἁγίων»[61]. Σε ανάλογα διλήμματα με φέρνει κι ένα γυναικείο κεφάλι από ρωμαϊκό ανάγλυφο στο Μουσείο της Αθηναϊκής Αγοράς, μια και η εγχάρακτη επιγραφή *ΘC* του μετώπου, σε σχέση με το προφανές φύλο της μορφής, δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως βραχυγραφική σύντμηση της λέξης Θεός (Πίν. 59β)[62]. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πολλά από τα περίπλοκα αυτά ζητήματα θα βρουν κάποτε τη λύση τους, όταν γίνει γνωστό όλο το προσφερόμενο αλλά ανέκδοτο υλικό[63]. Λιγότερο σκοτεινή οπωσδήποτε είναι η περίπτωση ενός σπαράγματος από αδημοσίευτο ανάγλυφο με παράσταση ιππέα που βρέθηκε στην περιοχή του Αρείου Πάγου: η ίδια εξαγνιστική διαδικασία της αναβάπτισης με τη σφραγίδα του σταυρού πρέπει να μετουσίωσε το αρχαίο γλυπτό σε «εικόνα» του αγίου Δημητρίου ή του αγίου Γεωργίου (Πίν. 59γ)[64]. Εξαιρετικό ενδιαφέρον για την οριστική διαλεύκανση του ζητήματος παρουσιάζει, τέλος, ένα ρωμαϊκό επιτύμβιο στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σπάρτης, κλείνοντας, γεωγραφικά τουλάχιστον, τον κύκλο των αναζητήσεων στο σημείο ακριβώς εκείνο που σημάδεψε και την εκκίνηση της ερευνητικής πορείας (Πίν. 60)[65]. Η παράστασή του, σμιλεμένη σε κόκκινο λακωνικό μάρμαρο με πράσινες νευρώσεις, συνοδευόταν αρχικά από μια επιγραφή, «σβησμένη» στα χριστιανικά χρόνια, για ν' απαλειφθεί κάθε ίχνος από την ανθρώπινη υπόσταση του εικονιζόμενου οπλίτη. Με την παράλληλη εγχάραξη δύο στικτών σταυρών, κυρίως όμως με την πρόσθετη λάξευση ενός φωτοστέφανου γύρω από το κεφάλι της μορφής, ο ανώνυμος Λάκωνας του αναγλύφου πρέπει να μετουσιώθηκε σε στρατιωτικό άγιο της νέας θρησκείας[66].

[61] «ἡ ὡς χριστιανικῶς εὐλογοῦσα τεταμένη χείρ τῆς Ὑγιείας εὐκόλως ἠδύνατο νά φέρῃ τούς χριστιανούς εἰς τήν ἰδέαν τῆς μεταβαπτίσεως αὐτῆς εἰς χριστιανήν τινά ἁγίαν»: *Το εν Αθήναις Εθνικόν Μουσείον*, 1903, 257 κ.ε., αριθ. 35, αριθ. ευρ. 1338, πίν. 38, 3. Βλ. αντίθετα Σ. Καρούζου, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Συλλογή Γλυπτών, Περιγραφικός Κατάλογος*, 1967, 139: «Άλλοτε σωζόταν πάνω στο βωμό ένας σταυρός ζωγραφισμένος με κόκκινο χρώμα από κάποιο Χριστιανό, τον ίδιο ίσως που εθρυμμάτισε και τα κεφάλια των μορφών». Για τη χριστιανική φάση του Ασκληπιείου, βλ. I. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, 1971, 127 κ.ε. Αριθ. αρν. Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου N.M. 3375.

[62] E. J. Walters, *Attic Grave Reliefs that Represent Women in the Dress of Isis, Hesperia*, Suppl. XXII, 1988, 41, πίν. 3, αριθ. ευρ. Agora S 2443. Στο κρυπτογραφικό περιεχόμενο της συντετμημένης επιγραφής θα μπορούσε να ανιχνευθεί η επίκληση «Θεοτόκε Cῶσον»: πρβλ. τις αινιγματικές επιγραφικές ενδείξεις στο πίσω μέρος του κρανίου ενός κεφαλιού από την Αφροδισιάδα και την προσπάθεια του P. Graindor να τις αποκρυπτογραφήσει: ό.π. (υποσημ. 30), 20 κ.ε. Ο Β. Πετράκος δεν θα απέκλειε και τη βραχυγραφική διατύπωση «Θεοῦ Σοφία», για το περιεχόμενο και τις απεικονίσεις της οποίας βλ. A. Grabar, Collected studies, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, 1969, 556 κ.ε.

[63] Όπως π.χ. τα δύο ρωμαϊκά επιτύμβια με τους εγχάρακτους σταυρούς στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Τρίπολης, αριθ. ευρ. 1633 και 1636, που μου υπέδειξε η Όλγα Παλαγγιά.

[64] Αριθ. ευρ. Agora S 1197. Για την πρώιμη εικονογραφία των έφιππων αγίων, βλ. *RbK* II, 1971, 1057 κ.ε., λ. *Heilige (Reiter)* (A. Chatzinikolaou). Για την άδεια της παρουσίασης του έργου και τη φωτογραφία του, ευχαριστώ αντίστοιχα την Evelyn B. Harrison και τον C. Mauzy. Για τη σχέση των πραγματικών εικόνων με την αρχαιότητα, βλ. και U. Hausmann, *Die griechische Weihreliefs*, 1960, 76 κ.ε.

[65] Αριθ. ευρ. 988. Ύψ. 0,58, πλ. 0,345, πάχ. 0,10 μ. Η αναγλυφική έξαρση της παράστασης στο επίπεδο της εκβάθυνσης είναι μόλις 0,01 μ. Τη φωτογραφία του αναγλύφου οφείλω στο φίλο Ν. Γεωργιάδη, από τους πιο αφοσιωμένους συμπαραστάτες κατά το διάστημα της θητείας μου στη Σπάρτη.

[66] Όπως ακριβώς και στην περίπτωση του παραδείγματος της Τεργέστης, που μνημονεύεται στην υποσημ. 47. Για την damnatio memoriae, βλ. M. Bergmann - P. Janker, *JdI* 96 (1981), 317 κ.ε.

Με όσα παραδείγματα εξετάστηκαν ως τώρα, το φαινόμενο της επανερμηνείας των αρχαίων γλυπτών, εκτός απ' τις σκιές της αμφισβήτησης, πρέπει να απέβαλε ήδη τον περιορισμένο και ειδικό χαρακτήρα του. Η βασική άλλωστε ιδέα της επαναχρησιμοποίησης παλιότερων έργων με νέο περιεχόμενο, όπως μου επισημαίνει ο Β. Πετράκος, ανιχνεύεται και σε προγενέστερες περιόδους[67]. Τη διαφεύγουσα στις λεπτομέρειές της διαδικασία της «αναβάπτισης» με την εξαγνιστική σφραγίδα του σταυρού δε φαίνεται, βέβαια, να δικαιώνει η πασίγνωστη απώθηση του χριστιανικού πνεύματος για τις τρισδιάστατες απεικονίσεις, καθώς και το παγανιστικό παρελθόν της γλυπτικής· όπως δεν την ευνοεί η απουσία οφθαλμοφανών ενδείξεων από αγάλματα με λατρευτικό περιεχόμενο, η ένδεια των πηγών αλλά και η έκταση των γνωστικών μας κενών. Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε το συγκεκαλυμμένο μάλλον λατρευτικό προορισμό ορισμένων πρώιμων γλυπτών με συμβολική σημασία[68], όσες χριστιανικές μεταστοιχειώσεις αρχαίων αγαλμάτων συγκράτησε η μνήμη του χρόνου[69], κάποιες μαρτυρημένες τρισδιάστατες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας που επιβιώνουν ως τη μεσοβυζαντινή περίοδο[70], καθώς και μερικά σποραδικά ανάγλυφα με θρησκευτικές παραστάσεις που διασώθηκαν από τα μετέπειτα χρόνια[71]· γιατί χάρη στα ανάγλυφα αυτά, αλλά και σε άμεση σχέση με τη νοηματική αλληλουχία των έργων που εξετάστηκαν και των ιδεών που αναπτύχθηκαν ως τώρα, αίρεται ένα μέρος τουλάχιστον από τη βεβαιότητα με την οποία απορρίπτεται κατηγορηματικά η ύπαρξη αγαλμάτων[72]. Η δύναμη των αντιστάσεων ή μάλλον η αντοχή του ειδωλολατρικού παρελθόντος κατά τους πρώτους τουλάχιστον αιώνες μετά την επισημοποίηση της νέας θρησκείας, το θαυμαστό κυρίως αμάλγαμα των νέων πνευματικών και εικαστικών μορφών που δημιουργήθηκε τότε συνθέτουν το υπέδαφος της στήριξης αλλά και το γενικότερο κλίμα της αναπνοής των ιδεών, τις οποίες προσπαθώ να υπερασπίσω[73].

Το γεγονός ότι μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση δεν είναι αθέμιτη κατ' αρχήν και οπωσδήποτε δε θίγει το κύρος της παραδεδεγμένης επιστημονικής μεθοδολογίας συνάγεται ομαλά νομίζω από σχετικές προτάσεις με πολύ βαρύτερες υπογραφές. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στην κλασική

[67] Πρβλ. Δίωνος Χρυσοστόμου, *Orationes*, έκδ. Loeb, III, 1961, αριθ. 31 (ροδιακός), κυρίως παρ. 155 και τις περιπτώσεις που παραθέτει ο L. Lemarchand, *Dion de Pruse*, 1926, 58, καθώς και τα αγάλματα του αθηναϊκού Πρυτανείου που μνημονεύει ο Παυσανίας, I, 18, 3-4: *τὰς γὰρ Μιλτιάδου καὶ Θεμιστοκλέους εἰκόνας ἐς Ῥωμαῖόν τε ἄνδρα καὶ Θρᾷκα μετέγραψαν.* Βλ. ακόμα H. Blank, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, 1969.

[68] Βλ. σχετικά K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, 1979, 396 κ.ε., και ειδικότερα για τις παραστάσεις του «Καλού Ποιμένος», N. Himmelmann, *Über Hirten-Gerne in der antiken Kunst*, 1980, 138 κ.ε.

[69] Οι σχετικές μνείες στην υποσημ. 51. Στην κατηγορία αυτή ανήκει και ένα κεφάλι γύρω στο 400 μ.Χ., στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. ευρ. 87, αν βέβαια η ερμηνεία του Χριστού που προτείνει ο G. Kaschnitz v. Weinberg είναι σωστή: *Ausgewählte Schriften* II, 1965, 77 κ.ε., πίν. 51, 52.1, 53.1 Στις αντιρρήσεις του W. v. Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jh. n.Chr.*, 1969, 111, πρβλ. την απάντηση της M. Bergmann, *JbAChr* 15 (1972), 218 κ.ε.

[70] A. Cameron - J. Herrin, ό.π. (υποσημ. 40), 50, 128, παρ. 53, 124 κ.ε., παρ. 48. E. Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik*, 1940. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να βρω το βιβλίο του C. Cecchelli, *Mater Christi*.

[71] R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, 1964. S. Bettini, στο *Η βυζαντινή τέχνη - Τέχνη ευρωπαϊκή*, Κατάλογος 9ης Εκθέσεως υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, Αθήνα 1964, 83 κ.ε. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, 1985.

[72] Πρβλ. *RAC* 13, 1989, 69, λ. *Heiligenbild*: «Vollplastische H. fehlen aus religiösen Gründen». Βλ. και την κατηγορηματική διατύπωση του C. Mango, ό.π. (υποσημ. 39), 71: «it is a matter of common knowledge that the Byzantines, as a rule, did not cultivate sculpture in the round or even high relief in stone».

[73] Σύμφωνα και με το πνεύμα των εισαγωγικών παρατηρήσεων του A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of its Origins*, 1968, xlvi, πάνω στη χριστιανική εικονογραφία των πρώτων αιώνων, τους τότε συγγραφείς και «image-makers», οι οποίοι... «expressed themselves in the language — visual or verbal — that was used around them», και σ. xlviii: «creativity in this area consists in appropriating existing figurations by shifting the meaning of repeated formulas, by taking over known iconographic formulas, or composing similar ones by analogy».

μελέτη του G. Rodenwaldt, απ' όπου «δανείστηκα» και τον τίτλο της δικής μου εργασίας και όπου με τρόπο απόλυτα πειστικό ερμηνεύεται η «παρετυμολογία» του μυθολογικού θέματος της βορινής μετόπης XXXII του Παρθενώνα και η κατανόησή του ως απεικόνιση του Ευαγγελισμού[74]. Χάρη στην ερμηνεία αυτή εξηγείται και η διάσωση της πλάκας από την απολάξευση που σημάδεψε όλες τις άλλες μετόπες, με εξαίρεση την ενότητα της Κενταυρομαχίας στη νότια πλευρά του κτιρίου. Ο δισταγμός του Rodenwaldt να αποδώσει τη σωτηρία της Κενταυρομαχίας στο αδύναμο επιχείρημα ότι η πλευρά αυτή του μνημείου ήταν απρόσιτη κατά τα χριστιανικά χρόνια[75] και ο ερμηνευτικός του προσανατολισμός προς την ίδια διαδικασία της χριστιανικής επανερμηνείας, θα άξιζε να συνεξετασθεί παράλληλα με την αναζήτηση των λόγων στους οποίους οφείλεται η διατήρηση των αναγλύφων του «Θησείου», μετά τη μετατροπή του σε ναό του Αγίου Γεωργίου του Δρακοντοκτόνου[76]. Όπως θα έπρεπε να διερευνηθούν και οι αιτίες της διάσωσης των πλαϊνών μορφών στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, μετά την πιθανή αντικατάσταση του κεντρικού τμήματος της σύνθεσης από ένα σταυρό[77], σε συνάρτηση βέβαια με την άψογη διατήρηση του δυτικού αετώματος, στην παράσταση του οποίου αναγνωρίστηκε η Ανάληψη του προφήτη Ηλία στους Ουρανούς[78].

Οι περιπτώσεις του Παρθενώνα και του «Θησείου» μπορεί να είναι οι πιο πλούσιες σε ενδείξεις για τις σύνθετες διαδικασίες της συνέχειας στην εσωτερική αιτιολογία της επανερμηνείας των αρχαίων γλυπτών, δεν είναι όμως και οι μοναδικές. Το ρίζωμα της χριστιανικής θρησκείας πάνω σε ιερά καθαγιασμένα από την παγανιστική αρχαιότητα είναι κάτι που διαπιστώνεται με μια συχνότητα πραγματικά αποκαλυπτική σ' ένα μεγάλο αριθμό από λείψανα ειδωλολατρικών ναών, ενσωματωμένα και αφομοιωμένα μέσα σε βυζαντινές εκκλησίες· γι' αυτό και δε θα ήταν ριψοκίνδυνη η σκέψη ότι στην προφανή παραλληλία των δύο φαινομένων αντανακλάται η αλληλουχία των βαθύτερων λόγων που υποστηρίζουν την επαναχρησιμοποίηση των αρχαίων γλυπτών, όσο κι αν μας διαφεύγει ακόμα η αιτιακή σχέση, η οποία καθόρισε την ανάγκη της λατρευτικής συνέχειας ανάμεσα στους ειδωλολατρικούς θεούς και τους χριστιανικούς τους διαδόχους[79]. Οι θεοί, με μια εκπλήσσουσα παρενδυματική ικανότητα, αλλάζουν και μεταμορφώνονται γρηγορότερα από τις πεποιθήσεις των ανθρώπων, ενώ οι αναδιατάξεις και οι μεταλλαγές των υποσυνείδητων κατά κανόνα ψυχικών λειτουργιών ακολουθούν πολύ βραδύτερους ρυθμούς. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει

[74] «Interpretatio Christiana», *AA* 1933, 401 κ.ε. Πρβλ. τον προβληματισμό του F. Brommer, «Ob der gute Erhaltungszustand dieser Metope vielleicht nur Zufall ist», *Die Metopen des Parthenon*, 1967, 60, με τις απόψεις και όσων είχαν εν τω μεταξύ συμφωνήσει, στους οποίους προστίθενται τελευταία οι Μ. Κορρές και Χ. Μπούρας, *Μελέτη αποκαταστάσεως του Παρθενώνος*, 1983, 139. Για τις περιπέτειες του μνημείου, βλ. Ι. Τραυλός, *AE* 1973, 218 κ.ε.

[75] Όπως είχε υποστηρίξει ο C. Praschniker, *Parthenonstudien*, 1928, 47 κ.ε. Ο λόγος της σωτηρίας τους κατά τον F. Brommer, ό.π., 157, «... entzieht sich unserer Kenntnis». Πρβλ. ωστόσο G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 1961, 14, s.v. *Centaur*, B. S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, 1981, 16, σημ. 1.
rias, ό.π. (υποσημ. 12), 20 κ.ε., σημ. 64.

[77] Μ. Κορρές - Χ. Μπούρας, ό.π., 138 και 356. Πρβλ. D. I. Pallas, *Festschrift W. Deichmann, Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst* 10 (1986), II, 171-179.

[78] W. Fuchs, AM 79 (1964), 129, σημ. 5. Για την εικονογραφία και τη σημασία του θέματος, βλ. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, 1982, 55 κ.ε.

[79] Για την καθίδρυση πολλών παλαιοχριστιανικών βασιλικών πάνω σε αρχαία ιερά, βλ. F. W. Deichmann, *JdI* 54 (1939), 105 κ.ε. Πρβλ. Ν. Μ. Κοντολέων, ό.π. (υποσημ. 42), 468 κ.ε. Εκτός από τις μετουσιώσεις της Μητρός των Θεών σε Θεοτόκο που μνημονεύθηκαν παραπάνω (υποσημ. 56), ανιχνεύονται ανάλογοι «ετεροχρονισμοί» και της Αφροδίτης: Χ. Π. Καρδαρά, *Αφροδίτη Ερυκίνη, Ιερόν και μαντείον εις την Β.Δ. Αρκαδίαν*, 1988, 278 κ.ε. Το ίδιο ισχύει και για τη σχέση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με την αρχαιότητα, όσο κι αν υπάρχουν διαφωνίες ως προς την ταύτιση του παγανιστικού προαγγέλου του: C. Mango, ό.π. (υποσημ. 56).

έτσι το γεγονός ότι το παγανιστικό υπόστρωμα της χριστιανικής θρησκείας παραμένει συχνά αμετάβλητο, ακόμη και μετά την πτώση του Βυζαντίου, φωτίζοντας με τη δική του μαρτυρία πολλές από τις παραμέτρους του φαινομένου που μας απασχολεί.

Προσπαθώντας να αποφύγω την εμπλοκή μου στα μυστήρια της Λαογραφίας, θα περιοριστώ μόνο σε μερικές εξαιρετικά διαφωτιστικές παραδόσεις, τη σχετική λ.χ. με το άγαλμα της καρυάτιδας από τα Μικρά Προπύλαια της Ελευσίνας στο Cambridge, που υπήρξε αντικείμενο λατρείας ως τις αρχές του περασμένου αιώνα[80]: σε κάθε γιορτή του «άναβαν καντήλι» όπως και στα εικονίσματα, γιατί «προστάτευε το χωριό και με τη βοήθειά του πήγαιναν πάντα καλά τα γεννήματα». Όταν μάλιστα, πριν από τους Άγγλους, προσπάθησαν κάποτε να το αρπάξουν οι Φράγκοι, γύρισε πίσω μόνο του[81], σύμφωνα με την εντυπωσιακή κινητικότητα που σημαδεύει το ιστορικό πολλών θαυματουργών εικόνων στις εκκλησίες και τα μοναστήρια της Ελλάδας[82]. Ανάλογη είναι η περίπτωση των αγαλμάτων της Κύθνου και του παπά που τα θυμιάτιζε[83]. Την αντοχή των παραδόσεων τεκμηριώνει ως τις μέρες μας ένα φθαρμένο ανάγλυφο κατατεθειμένο πρόσφατα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μυτιλήνης με την πολύτιμη πληροφορία ότι λατρευόταν στο όνομα της αγίας Παρασκευής (Πίν. 59α)[84]. Ακόμα πιο συνταρακτική ωστόσο είναι μια άλλη μαρτυρία, και πάλι από τη Μυτιλήνη: η λατρευτική «εικόνα» του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον ιερό ναό του Αγίου Ταξιάρχη του Μανταμάδου, η οποία ολοκληρώνει και τη σύνθεση του σκεπτικού μου μ' ένα τέλος ιδιαίτερα θεαματικό (Πίν. ΣΤ΄)[85].

Το απίστευτο και μοναδικό αυτό κειμήλιο, αναδεύοντας με μαγικό περίπου τρόπο το παρόν και το παρελθόν, και προκαλώντας μια σειρά από συγκλονιστικές αλυσιδωτές αντιδράσεις, μας μεταφέρει νοερά στα βάθη του ιστορικού χρόνου και στις αφετηρίες των πρωτογενών θρησκευτικών δοξασιών. Εδώ θα πρέπει να αναζητηθούν και οι λόγοι της απουσίας του από την εγκυρότερη ως τώρα καταγραφή των χριστιανικών μνημείων της Λέσβου[86]. Το μέγεθος της ένθετης κεφαλής του αρχαγγέλου είναι μεγαλύτερο από το φυσικό, το υλικό της όμως, όπως άλλωστε και η χρονο-

[80] L. Buddle - R. Nicholls, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, 1964, 46 κ.ε., αριθ. 81, πίν. 24-25. E. Schmidt, *Geschichte der Karyatide*, 1982, 100 κ.ε., 111, πίν. 26.

[81] Ν. Γ. Πολίτης, *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού, Παραδόσεις*, Α, 1904, 74. Ι. Γεννάδιος, *Ο Λόρδος Έλγιν και οι προ αυτού ανά την Ελλάδα και τας Αθήνας ιδίως αρχαιολογήσαντες επιδρομείς, 1440-1837*, 1930, 135.

[82] Βλ. σχετικά Στ. Δ. Ήμελλος, *Κιμωλιακά* 3 (1973), 122, ο ίδιος, *Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* ΚΔ΄ (1977), 60 κ.ε. και την εκτεταμένη παράθεση των μαρτυριών του Ν. Α. Κεφαλληνιάδη, *Η λατρεία της Παναγίας στα ελληνικά νησιά*, 1990, 35 κ.ε., 50, 52 κ.ε., 144, 162 κ.ε., 169 κ.ε., 181 κ.ε. Τις βιβλιογραφικές υποδείξεις οφείλω στους Γ. Αικατερινίδη και Δ. Λουκάτο.

[83] Όπως μου επισημαίνει η Α. Καλογεροπούλου: Ε. Γ. Πρωτοψάλτης, *Ιστορικά έγγραφα περί αρχαιοτήτων και λοιπών μνημείων της ιστορίας κατά τους χρόνους της επαναστάσεως και του Καποδίστρια*, 1967, 126 κ.ε., αριθ. 105, Α. Γ. Καλογεροπούλου - Μ. Προύνη-Φιλίπ, *ΑΕ, Ευρετήριον 1837-1874*, Ι, 1973, λθ΄.

[84] Αριθ. ευρ. ΒΕ 25387. Τη φωτογραφία του και τις σχετικές πληροφορίες οφείλω στην Αγλαΐα Αρχοντίδου-Αργύρη.

[85] Στην προσέγγιση που επιχειρώ, παρακινημένος από τον Γ. Τζεδάκι, λείπει η αυτοψία· την αναπληρώνουν ως ένα βαθμό οι πληροφορίες και οι παρατηρήσεις της Αγλαΐας Αρχοντίδου-Αργύρη, της Ντόρας Καράγιωργα-Σταθακοπούλου και της Ηούς Ζερβουδάκη, στην οποία οφείλεται και η φωτογραφία του έργου. Βλ. σχετικά Σ. Γ. Παρασκευαΐδης, *Δελτίο Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών* 4 (1962), ανάτυπο, 70, Ιακώβου Μητροπολίτου Μηθύμνης, *Το παλλεσβιακόν προσκύνημα Ταξιάρχου Μιχαήλ Μανταμάδου*, 1968, Γ. Λ. Παρασκευαΐδης, *Μανταμάδος Λέσβου, Ιστορικά - λαογραφικά κείμενα και φωτογραφίες*, 1987, 99 κ.ε., Π. Σ. Παρασκευαΐδης, *Λαογραφία* 15 (1953), 159 κ.ε., Πρωτοπρεσβύτερου Ε. Δήσσου, *Το ιστορικό και τα θαύματα του Ταξιάρχη Μανταμάδου*, 1988.

[86] Μητροπολίτου Μυτιλήνης Ι. Γ. Κλεομβρότου, *Mytilena Sacra*, 1-4 (1974-1981).

λογία της, δύσκολα μπορούν να προσδιοριστούν χωρίς τη βοήθεια εργαστηριακής έρευνας[87]. Τα διακοσμητικά στοιχεία που την πλαισιώνουν προδίδουν βέβαια μια συνεχή λατρευτική φροντίδα που ξεπερνά το χρονολογικό όριο των εγκαινίων του νέου ναού στο 1888, παρακολουθώντας αντίστροφα όχι μόνο το ρεύμα του 19ου αλλά και του 18ου αι., γύρω στη στροφή του οποίου φαίνεται πως προστέθηκε η επίχρυση επένδυση[88], ενώ το ξύλινο πλαίσιο με τα εμπίεστα συντεφένια άνθη και τη χρονολογία 1765 κατεβαίνει και πιο χαμηλά[89]. Σύμφωνα άλλωστε με υπάρχουσες ιστορικές πηγές, η παρουσία της «εικόνας» στη Μυτιλήνη πιστοποιείται ήδη ανάμεσα στο 1618 και το 1621[90], μολονότι το «γένος» της, με το πρόσωπο ένθετο και από διαφορετικό υλικό, ανιχνεύεται χρονολογικά ακόμα πιο πίσω, ως τη μεσοβυζαντινή περίοδο του 10ου αι.[91]. Αξίζει μάλιστα να τονιστεί ότι τότε ακριβώς τοποθετεί και η τοπική παράδοση τη δημιουργία της από άσπρο χώμα ανακατεμένο με το αίμα των μοναχών που είχαν σφάξει οι Σαρακηνοί[92]. Τα αδρά χαρακτηριστικά, τα ορθάνοιχτα μάτια και το τριγωνικό πηγούνι θα συνηγορούσαν για το συσχετισμό του κεφαλιού με το χρόνο της δαιδαλικής τέχνης, αν το υψηλό μέτωπο και η σάρκινη απόδοση της μύτης και των χειλιών δεν υποδήλωναν μάλλον τη σχέση του με την όψιμη αρχαϊκή περίοδο. Η δυσχέρεια πάντως της χρονολογικής αποτίμησης του έργου μπορεί να οφείλεται και σε μεταγενέστερες επεμβάσεις, σε ενδεχόμενες αλλοιώσεις της αρχικής ποιότητας των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών. Όπως κι αν έχει το πράγμα, ακόμα και νεότερος να είναι ο αρχάγγελος του Μανταμάδου[93], η προφανής λατρευτική του υπόσταση, σε συνδυασμό με τις τοπικές θυσίες του ταύρου και την αιμάτινη γονιμοποίηση της γης, μας παραπέμπει άμεσα σε πανάρχαιες τελετουργίες[94], επιβεβαιώνοντας την αδιάκοπη συνέχεια μιας μετουσιωμένης στα χριστιανικά χρόνια παγανιστικής λατρείας, σύμφωνα και με αντίστοιχα θρησκειολογικά παράλληλα του γειτονικού μικρασιατικού χώρου[95].

[87] Στην επαναλαμβανόμενη πληροφορία ότι το κεφάλι είναι γύψινο, που καταγράφει πρώτος ο W. H. D. Rouse, *BSA* II (1895/96), 151, έχει ήδη απαντήσει κατά τον Γ. Λ. Παρασκευαΐδη, ό.π. (υποσημ. 85), 132, ο Γ. Σωτηρίου: «για να μελετηθεί σοβαρά και θετικά το σωζόμενο μνημείο, πρέπει πρώτα να ξηλωθεί από ειδικό τεχνίτη το κουβούκλιο».

[88] Πρβλ. Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, στο: *Θησαυροί της Πάτμου*, 1988, εικ. 34, η ίδια, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 1980, εικ. 45-46, *Μουσείο Μπενάκη, Ασημικά*, 1967, εικ. 1 και 6, Ι. Γ. Κλεομβρότου, ό.π., τ. 3, εικ. 62. Υπόδειξη της Άννας Μπαλλιάν, η οποία επεξεργάζεται τον κατάλογο της μεταβυζαντινής αργυροχοΐας του Μουσείου Μπενάκη.

[89] Πρβλ. τα πλαίσια δύο χρυσοκέντητων εικόνων των αγίων Νικολάου και Γεωργίου με χρονολογίες αντίστοιχα 1705 και 1729: Ε. Βέη-Χατζηδάκη, *Μουσείο Μπενάκη, Εκκλησιαστικά κεντήματα*, 1953, αριθ. 43, πίν. 18 (A. Delivorrias (εκδ.), *Greece and the Sea*, Κατάλογος Εκθέσεως, Amsterdam 1987, 376, αριθ. 227) και αριθ. 47, πίν. 20.

[90] Κατά τη μαρτυρία του τότε Μητροπολίτου Μηθύμνης Γαβριήλ: Ι. Μ. Φουντούλης, *Γαβριήλ Μητροπολίτου Μηθύμνης «Περιγραφή της Λέσβου»*, 1960.

[91] Πρβλ. Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, 1980, 34 κ.ε. (αριθ. ευρ. 13548-13550), εικ. 21. Τον τύπο και την τεχνική των εικόνων αυτών εξετάζει ο C. Mango, *DOP* 18 (1964), 272 κ.ε.

[92] Πρωτοπρεσβυτέρου Ε. Δήσσου, ό.π. (υποσημ. 85), 17 κ.ε.

[93] Κατά τον Π. Σ. Παρασκευαΐδη, ό.π. (υποσημ. 85), 160, ο Κεραμέας είχε υποστηρίξει τη χρονολόγησή του στον 6ο αι., αντίθετα από τον Conze, που θεωρούσε το γλυπτό βυζαντινό. Κατά τον Σ. Γ. Παρασκευαΐδη (Γ. Λ. Παρασκευαΐδης, ό.π. (υποσημ. 85), 108), πρέπει να είναι σύγχρονο με το διάκοσμο του πρώτου μετά την άλωση της Λέσβου ναού, γύρω δηλαδή στο 1550 (βλ. ωστόσο την αμηχανία του, στη σ. 132). Ο Μίλτης Παρασκευαΐδης με πληροφορεί ότι, σύμφωνα με άλλες εκτιμήσεις, πρόκειται για κεφάλι από ακρόπρωρο.

[94] Βλ. σχετικά Γ. Ν. Αικατερινίδης, *Νεοελληνικές αιματηρές θυσίες, Λειτουργία - Μορφολογία - Τυπολογία*, 1976, και για τον Ταξιάρχη του Μανταμάδου ειδικότερα, 106 κ.ε. Πρβλ. γενικά Γ. Σ. Κορρές, Επιβιώσεις εκ θυσιών ταύρων, *Αθηνά* ΟΓ'/ΟΔ' (1972/73), 879 κ.ε., και ΟΣΤ' (1977), 205 κ.ε. (πληροφορία Χ. Μπουλώτη).

[95] C. Mango, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΒ' (1984), κυρίως 53: «The suspicion comes naturally to mind that he may have inherited an earlier, pagan cult».

Μπλεγμένα ερωτήματα, πολλά τα ανεξιχνίαστα μυστικά κι ακόμα πιο πολλές οι αντιστάσεις των αντικειμένων. Πολλές είναι και οι αδυναμίες του ερευνητή, όχι μόνο γιατί του έλειψαν τα επαρκή γνωστικά εφόδια, αλλά γιατί δεν τον ευλόγησε η ξεχωριστή εκείνη χάρη, που θα διευκόλυνε την επικοινωνία του με τα πράγματα. Σ' αυτό οφείλονται κατά πολύ τα μεγάλα ποσοστά της υποθετικότητας και της φαντασίας που βαρύνουν, περισσότερο ίσως απ' όσο θα 'πρεπε, την όλη ερμηνευτική προσέγγιση. Υπάρχει ωστόσο ως αντιστάθμισμα μια πραγματικά παρήγορη σκέψη: ότι σε επιστήμες πολύ πιο «επιστημονικές» — πολύ πιο αβέβαιες δηλαδή για την «αντικειμενικότητα» των πορισμάτων τους — αυτά τα ίδια ποσοστά ενεργοποιούν συχνά τις κινητήριες δυνάμεις των νέων προβληματισμών, χαράζοντας παράλληλα και τους προσανατολισμούς των μελλοντικών στοχεύσεων.

Summary

INTERPRETATIO CHRISTIANA

ABOUT THE BOUNDARIES OF THE PAGAN AND CHRISTIAN WORLDS

ANGELOS DELIVORRIAS

The crosses carved on the brow and eyes of a colossal female head in the Archaeological Museum at Sparta (Pl. 53α-γ) prompted us to bring together similar examples of "stigmata" from Greece and the wider region of the Mediterranean basin (Pls. 53δ, 54α-δ, 55β). An examination of the material reveals the existence of a procedure, the details of which are unknown, or rather of a ritual, which is quite unrelated to the propensity, visible in other cases, of the early Christians to destroy ancient sculptures. On the contrary, according to certain not very clear discourses and evidentially unsupported sources, we are to discern in the sign of the cross on the brow the purificatory rebaptism of the statues or their rechristianizing. The same spirit lies behind the interpretation of certain reliefs that are also marked with the sign of the cross (Pls. 55α, γ, 56-58α-β, 59β-γ). Irrefutable confirmation of the correctness of this interpretation comes from a grave stele in the Archaeological Museum of Sparta, on which the addition of a halo leaves no doubt about the conversion of the warrior depicted into a military saint of the new religion (Pl. 60). In vindication of the demonstrative method, the timely remarks of G. Rodenwaldt on the reasons for the preservation of those sculptures from the Parthenon that escaped destruction link up with C. Mango's fundamental conclusions concerning the relationship between the Byzantine and the ancient works of art; there are, moreover, instances where ancient sculptures together with remnants of pagan religious beliefs continue to mark Christian worship right up to our own time (Pl. 59α).

ANALECTA MARCIANA I

† Otto Demus

Die Propheten und Emanuel in den Nischen der (Süd) Apsis der jetzigen Grubkapelle des Cardinals Battista Zen[1] sind stark restauriert und wohl deshalb bisher weitgehend vernachlässigt worden; dieses Versäumnis soll in den folgenden Zeilen gutgemacht werden[2].

Die Dekoration füllt die säulengerahmten Nischen unterhalb des aus einer älteren Periode stammenden Apsismosaiks und umfaßt fünf Mosaikfiguren und vier Plastiken, sämtlich Propheten darstellend. Die plastischen Figuren sind in zweiter Verwendung angebracht und werden hier nur in ikonografischem Zusammenhang berücksichtigt; sie stammen wahrscheinlich aus dem Figurenbestand eines geplanten aber nicht vollständig ausgeführten Südportals an der Außenseite des Antevestibulums, der Porta del Mar.

Der Ein- bzw. Umbau der Nischen[3] unterhalb der Südapsis dieser Torvorhalle war gewiß die späteste Veränderung vor der im frühen 16. Jahrhundert erfolgten Umwidmung des Raumes zur Grabkapelle des Cardinals Zen. Das Nischenprogramm scheint jedenfalls die späteste Bereicherung der Ikonographie des Antevestibulums gewesen zu sein.

Die Mosaikfiguren sind mehrfach restauriert worden: mit einer Ausnahme scheinen sie aber samt ihren Beischriften authentisch. Zusammen mit den in Klammern angeführten plastischen Figuren ergibt sich folgende Reihe (von links nach rechts): Micheas (Nathan) (Taf. 61, 62); Isaias (Taf. 63) (David); Christus Emanuel (Taf. H'); (Zakarias) Jeremias (Taf. 64); (Samuel) Oseas (Taf. Z'); die Beischriften (in den geöffneten Büchern) der plastischen Figuren sind nicht mehr auszumachen; die der Mosaikfiguren kommen sonst in San Marco nicht vor; sie lauten wie folgt:

Micheas 4, 2 (Taf. 61): VENITE ASCENDAMUS MONTEM DOMINI ET AD DOMUM DEI JACOB ET DOCEBIT NOS DE VIIS SUIS ET IBIMUS IN SEMITIS EIUS (M. Luther: *Kommt laßt uns hinauf zum Berge des Herrn gehen und zum Hause des Gottes Jacobs, daß er uns lehre seine Wege und wir auf seiner Straße wandeln*).

Isaias 13, 2 (Taf. 63): LEVATE MANUM UT INGREDIANTUR PORTAS DUCIS (M. Luther: *Rufet laut ihnen zu und winket mit der Hand, daß sie einziehen durch die Tore der Fürsten*).

Jeremias 7, 3 (Taf. 64): BONAS FACITE VIAS VESTRAS ET STUDIA VESTRA ET HABITABO VOBISCUM IN LOCO ISTO (M. Luther: *Bessert Euer Leben und Wesen so will ich bei Euch wohnen an diesem Ort*).

[1] P. Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venedig 1897, 261. Zum Umbau der Südvorhalle *La Ducale Basilica di San Marco, Documenti*, Venedig (1886 ff.), Nr. 122 ff. Dieser Teil der Mosaikausstattung des ehemaligen Antevestibulums ist bisher nicht ausführlich untersucht worden. Siehe P. J. Nordhagen, Byzantium and the West, *Figura* 19 (April 1981), 345 ff.

[2] Eine ausführliche Bearbeitung fehlt auch in O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984.

[3] Die Ergebnisse einer diesbezüglichen Untersuchung durch das Ufficio tecnico der Procuratoria sind noch nicht veröffentlicht; es scheint sich im Wesentlichen um eine Vergrößerung der Nischen und eine Erneuerung ihrer Rahmung gehandelt zu haben.

Oseas 14, 9 (10) (Taf. Z'): QUIA RECTAE VIAE DOMINI ET IUSTI AMBULABUNT IN EIS PREVARICATORES VERO CORRUENT IN EIS (M. Luther: *Die Wege des Herrn sind richtig und die Gerechten wandeln darin aber die Übertreter fallen darin*).

Es handelt sich also durchwegs um Aufforderungen zum Eintritt, zum rechten Weg, Mahnungen, die sich besonders für einen der Haupteingänge eignen; vielleicht hat auch das letzte Wort des Jesaiaszitats (*DUCIS* = des Dogen?) zur Wahl gerade dieser Stelle beigetragen. Die Texte sind nicht die in der byzantinischen Monumentalkunst oder im "Malerbuch" vorkommenden, sondern soweit feststellbar, orts- und funktionsspezifisch. Daß sie bei aller Verfälschung doch authentisch sind, ist auch daraus zu erschließen, daß die Inschriften der Mosaiken von San Marco allezeit als wichtiger galten als die Mosaikdarstellungen selbst und sogar bei völligem Ersatz der alten Mosaiken durch neue erhalten, bzw. im ursprünglichen Wortlaut wiederhergestellt wurden.

Eine inschriftliche oder dokumentarische Datierung der Mosaikfiguren ist nicht gegeben; die Zusammenstellung mit den plastischen Figuren[4] zu einem ikonographischen Ganzen ist eher irreführend, da die Plastiken zweifellos älter sind: sie stammen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und waren in aller Wahrscheinlichkeit ursprünglich für das Außenprogramm des Südportals bestimmt, das offenbar nie zur vollständigen Ausführung gelangte. Die Mosaikfiguren sind den Nischen wesentlich besser angepaßt, als die sekundär verwendeten Plastiken, die für ihre jetzige Aufstellung zu klein sind und weder im Kostüm noch in der Darbietung der Texte in die neuen Zusammenhänge passen.

Die Mosaikpropheten sind dagegen von vornherein als Einheit konzipiert: je zwei und zwei sind zur Mitte, zum frontal stehenden Christus Emanuel gewendet, sie tragen rotweiß und schwarzweiß geschachte (gerahmte) Nimben; das äußere Paar hält die Inschriften auf starren Schrifttafeln in der linken und segnet (oder prophezeit) mit der vor die Brust erhobenen rechten Hand, das innere Paar spannt die Rolle waagerecht quer über den Leib. Alle Figuren stehen farbig gegen den vergoldeten Grund, die Propheten auf grünen Bodenstreifen, Christus Emanuel auf goldgemustertem Sockel. Auch sonst sind die Figuren in eine zentralsymmetrische Ordnung eingebunden, so daß kaum zu bezweifeln ist, daß es sich um eine einheitliche Komposition handelt.

Ob diese Komposition aber von einem einzelnen Mosaizisten ausgeführt wurde, ist zum mindesten zweifelhaft. Abgesehen von der völlig erneuerten Figur des Isaias fällt wohl die nach Qualität, Farbe, Stil und Technik für sich stehende Figur des Christus Emanuel aus dem Rahmen; aber auch sonst sind Differenzen festzustellen. Eindeutig Werke einer und derselben Hand sind die beiden äußeren Figuren, Micheas und Oseas. Auch die Gesichtstypen der beiden Figuren (beide gehören zu den seltener dargestellten Propheten und sind dunkel- oder braunbärtig, mittleren Alters) sind identisch; verschieden sind Sprechgestus (Micheas (Taf. 61, 62) hat drei, Oseas zwei Finger eingeschlagen), Haar- und Barttracht und Farbigkeit, sowie die Drapierung der Gewänder. Micheas hat durch mißverständliche Restaurierung gelitten: die Konturfalte an der (vom Betrachter) linken Körperseite ist durch eine falsche Innenbegrenzung vom (deformierten) Körper abgeschnitten; auch sonst ist die Draperie im Detail zweifelhaft, die ganze Figur durch einen wenig sorgfältigen *stacco* gelockert, zum Teil auch entstellt; trotzdem darf sie im Wesentlichen als authentisch gelten, einschließlich der Fußstellung. Der Gesichtsausdruck ist streng, ja geradezu mürrisch: dafür könnte allerdings auch die wenig glückliche Restaurierung verantwortlich zu machen sein.

[4] O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, 185 f. Die durchaus westlichen Figuren finden ihre Parallelen im Kreis um Benedetto Antelami.

Die Anordnung des Obergewandes mit der rechten freien Schulter, den über die linke Schulter senkrecht herabfallenden Falten und dem diagonal über den Leib gezogenen Faltenbündel findet sich häufig in Werken der mittelbyzantinischen Klassik, etwa in Daphni[5], aber auch in späteren Werken: es ist eines der Grundschemata der byzantinischen Figurenzeichnung, zu denen auch der den Schenkel begleitende Faltenwulst gehört. Dagegen ist der Überschlag des Gewandes links unten ein etwas späteres Motiv, das für das späte 13. und das frühe 14. Jahrhundert charakteristisch ist. Andererseits fehlen Merkmale des voll entwickelten paläologischen Stils wie die "aufgeblähte" Plastizität der ganzen Figur oder einzelner Teile.

In San Marco findet sich einzelnes Verwandtes wie die ausdrucksarmen, mürrischen Gesichtszüge mit den starken, geraden Nasen, den wulstigen Lippen und schläfrigen Augen, die "geschachten" Nimbenrahmen und paläographische Merkmale — und zwar in den Gewölbemosaiken der Cappella Zen selbst, ohne daß man aber versucht wäre, die Propheten der gleichen Werkstatt zuzuschreiben.

Dagegen ist die Identität der Hand bei der letzten Figur (rechts außen) der Nischenpropheten nicht zu bezweifeln. Es ist allerdings wahrscheinlich, daß die oben besprochene Figur des Micheas als erste der Prophetenreihe ausgeführt wurde und die des Oseas (rechts außen) (Taf. Z΄) als letzte: während sich der Meister bei der ersten noch stark an eine ältere, schon etwas veraltete venezianische Tradition hielt, fühlte er sich bei der letzten, Oseas, bereits wesentlich freier und näherte sich bereits deutlich paläologischen Stilformen: die Figur ist als ganze fülliger, weniger steif und plastisch differenzierter. Waren die Faltenzüge des Micheas noch im Wesentlichen linear und fast flächig konzipiert, sind die des Oseas plastische, röhrenförmig, wulstig, ja z.T. raumhältig und dynamisch bewegt. Schon das Hauptmotiv der Draperie, die um den rechten Arm der Figur gelegte Mantelschlinge, ein spezifisch antikes Motiv, das seit der "makedonischen Renaissance" in Byzanz wieder mit Vorliebe verwendet wird, greift kräftig in den Raum[6]. In mehreren Varianten in Daphni[7] verwendet, ist das Motiv in der Kunst des 12. Jahrhunderts weit verbreitet; es beherrscht die Apsiden von Cefalù[8] und Monreale[9] und kommt auch, in Seitenansicht, in den, unseren Figuren zeitnahen, Mosaiken der Kuppel von Arta vor[10]. Dasselbe gilt für das Grundschema der übrigen Draperie.

Wichtiger noch als die Draperieschemata ist die teilweise sehr weitgegende malerische Gestaltung, in der sich die linearen und plastischen Elemente in freiere Splitter- und Fleckenformen auflösen — so etwa an der linken Schulter und Brust der Figur. Die Auflösung geht zwar nicht so weit wie in Arta, vor allem behalten die Gesichtszüge ihre Festigkeit; sie ist aber doch schon ein wesentliches Element des neuen, frühpaläologischen Stils, wie er voll entwickelt in Arta erscheint.

Es ist wohl anzunehmen, daß zwischen der ersten (Micheas) und der letzten (Oseas) Figur eine neue Berührung des Meisters mit griechischen Vorbildern erfolgte.

Die Figur des Isaias (Taf. 63) ist mit geringen Ausnahmen (Ärmel links, vielleicht Nase, Augen und ein Teil des Bartes?) das Werk eines wenig geschickten Restaurators (des 19. Jahrhunderts), dessen Hand auch sonst in San Marco auszumachen ist. Authentisch sind wohl das Gesamtschema der Figur und die Inschrift, völlig phantastisch das Haar und Teile des Bartes sowie das Gewand mit seiner Drapierung und Modellierung. Die Figur muß also aus der stilistischen Beurteilung des Zyklus ausgeklammert werden.

[5] E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Mass. 1931, Abb. 56, 59.

[6] Auch hier ist die Reinheit des Konturs durch die Restaurierung des 19. Jahrhunderts gestört, sein Schwung gebrochen.

[7] E. Diez - O. Demus, *op.cit.*, Abb. 55, 57, 58.

[8] O. Demus, *Byzantine Mosaics in Norman Sicily*, London 1950, Taf. 2.

[9] E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, Taf. 53.

[10] A. K. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Athen 1963, *passim*.

Dagegen erscheint die entsprechende Figur in der rechten Hälfte der Reihe, Jeremias (Taf. 64), zwar in Details verderbt, im Ganzen aber doch authentisch. Kopf, Haar und Bart sind (nach *stacco*) gelockert, das untere Ende des Bartes, Partien ober- und unterhalb der Schriftrolle willkürlich verändert; falsche Ergänzungen finden sich auch in der Schriftrolle, deren Gesamtform aber vertrauenswürdig ist — sie entspricht symmetrisch jener des Jesaias.

Charakteristische Details sind die beiden, mit ondulierendem Saum senkrecht parallel herabhängenden in scharfen Spitzen endenden Zipfel links, und der "umgekrempelte" Saum des Obergewandes, — sie gehören der frühpaläologischen Formensprache des späten 13. Jahrhunderts an[11]. In San Marco selbst finden sich ähnliche Detailformen in der Deesis der Westwand[12], mit deren Marcus die Propheten der Cappella Zen auch Ausdruck und Gesichtsformen gemein haben.

Obwohl die bisher besprochenen vier Figuren (Taf. 61; 64; 63-das Original; Z′) in Material und Farbe (helle, pastellartige Töne) so weitgehend übereinstimmen, daß sie ein- und derselben Werkstatt zugeschrieben werden müssen, gibt es doch Unterschiede, die auf die Beteiligung zweier Mosaizisten schließen lassen: die erste und fünfte Figur (Micheas und Oseas) sind zweifellos von der selben Hand, während Jeremias (die vierte) und wohl auch das Original von Jesaias einem zweiten Mosaizisten zuzuschreiben sein dürften; sie sind in der Anlage großförmiger, subtiler und amoderner in der Technik, mit hellen, malerisch aufgesetzten Lichtern im Antlitz. Die Unterschiede halten sich aber innerhalb enger Grenzen. Der allen Figuren gemeinsame schläfrige und mürrische Ausdruck, die kräftigen, "hölzern" wirkenden Nasen und manche anderen Merkmale finden sich auch sonst in San Marco, am frühesten wohl im großen Mosaik des südlichen Querschiffes mit der Wiederauffindung der Marcusreliquien, wo sich in der Szene der "Apparitio" (Taf. 66) in einer der Figuren links vom Dogen wohl auch die Originalform der Faltengebung und Modellierung des Jesaias findet. Auch die Gesichtsform des Jesaias könnte dieser Figur geglichen haben; und die spitzen Zipfel des Gewandes des Jeremias finden sich ebenfalls im Mosaik der "Preghiera", und zwar in der vordersten Figur der dritten Gruppe von rechts; ähnlich wie auch in der Deesis der Westwand (Marcus). Man darf also wohl annehmen, daß die Werkstätte, die mit der Herstellung der vier Prophetenfiguren der Cappella Zen betraut wurde, in San Marco selbst ausgebildet wurde, daß es sich also um "einheimische" Mosaizisten handelt.

Anders der Meister der Mittelfigur, des (bisher nicht besprochenen) Christus Emanuel (Taf. H′). Diese Figur (mit der Bezeichnung *IC XC*) weicht von fast allem, das sonst in San Marco erhalten ist, so stark ab, daß man versucht wäre an einen von außen nach Venedig gekommenen Mosaizisten zu denken. Allerdings finden sich auch hier gewisse Gemeinsamkeiten mit den anderen Figuren, wie die spitze Hängefalte mit dem welligen Saum rechts — hier handelt es sich aber um ein in frühpaläologischer Zeit häufiges Detail des allgemeinen Zeitstils, das hier sogar möglichst diskret angewendet wird, sozusagen abgewertet, als sei es durch häufige Verwendung bereits uninteressant geworden — im Gegensatz zu seiner ostentativen Anwendung bei Jesaias. Die nächste Parallele in San Marco selbst ist der allerdings noch längere und spitzigere Hängezipfel des Mantels des Hl. Marcus in der Deesis der Westwand (Taf. 65)[13]. Diesem Mosaik entspricht auch die starke, von jener der Propheten abweichende Farbigkeit mit Kirschrot und brillantem Dunkelblau (letzteres in zwei Tönen) im Gewand des Emanuel, obwohl die Qualität der Töne verschieden ist. Nur im Allgemeinen stimmt auch die in dichtem Netz die Figur des Emanuel formzeichnend überziehende Chrysographie mit jener der Deesis

[11] Cf. Paris Bibl. Nat. gr. 54; Iviron 5. Abb. u.a. bei V. N. Lazarev, *Istoria Vizantijskoj živopisi*, Moskau 1948, T. 217 ff.

[12] O. Demus, *The Mosaics of San Marco*, Chicago 1986, II/2, Taf. 102 ff.

[13] Eine gute Farbabbildung bei G. Mariacher, *Mosaici di San Marco*, Venezia 1980, 62.

(Figur Christi) überein; im Emanuelmosaik ist die dichte Goldlichtung linearer und von der Grundfarbe stärker kontrastierend abgehoben[14]. Was aber die Figur besonders auszeichnet, ist die außerordentlich feine, sorgfältige Technik, die im Gesicht mit winzigen Partikeln arbeitet, welche aber doch in wohlgeordneter Struktur teils formenzeichnend, teils als malerische Farbflecken gefügt sind. Leider hat auch hier die Restaurierung *(stacco)* lockernd und vergröbernd gewirkt, aber noch nicht so, daß man die hohe Qualität des Originals verkennen könnte; es handelt sich zweifellos um eines der brillantesten Werke in San Marco. Wenn sein Meister tatsächlich der Mosaizist der Deesis gewesen ist, so muß zwischen den beiden Werken eine beträchtliche Zeitdifferenz bestehen: man möchte den Emanuel doch schon ins 9. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts setzen. Für dieses späte Datum spricht auch die perfekte Eiform des Kopfes, die sich selbst in Byzanz kaum vor dem letzten Dezennium findet und noch für das erste Viertel des 14. Jahrhunderts charakteristisch ist: eine allerdings etwas spätere Parallele findet sich noch in der Kariye[15]. Ein nicht zu übersehender Unterschied zwischen den beiden Köpfen des Emanuel ist durch die kräftigere Modellierung in der Kariye gegeben.

Wenn es sich bei dem Mosaizisten des Emanuel auch nicht um einen Griechen handelt, was durch den Vergleich mit Arta, seiner viel stärker aufgelösten Form und der geradezu "wilden", malerischen Farbigkeit doch wohl auszuschließen ist, muß man angesichts der "paläologischen" Charakteristika doch wenigstens annehmen, daß der Künstler kurz vor dieser Arbeit in Byzanz tätig gewesen ist und sich dort an "modernsten" Werken weitergebildet hat. Auch die Gesamtform des Körpers läßt auf eine unmittelbare Beeinflußung durch "modernste" griechische Werke schließen.

Die Nischenfiguren der ehemaligen Südvorhalle von San Marco dürfen wohl unter die spätesten Arbeiten einer Mosaikwerkstatt des 13. Jahrhunderts in San Marco gerechnet werden, einer Werkstatt, welche die Tradition der Apparitio und der Deesis fortsetzte, sich aber gewissermaßen im letzten Augenblick, an jüngsten Entwicklungen in Byzanz selbst orientierte: die Mosaiken sind nicht in die Nachfolge der Moseswerkstatt[16] (letzte Arbeiten in der Vorhalle) einzureihen, sondern eher als Produkte einer parallel dazu verlaufenden Entwicklung anzusehen, die in der Figur des Emanuel ihren Höhe- und Endpunkt erreichte.

[14] Auch die Form der Füße und die Knüpfung der Sandalenschnüre Christi sind nahezu identisch.

[15] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, New York 1966, Taf. 51 ff.

[16] Siehe dazu O. Demus, *The Mosaics* (wie Anm. 2), II/1 168 ff., II/2, Taf. 312 ff.

LES DOCTEURS DE L'ÉGLISE

VOJISLAV J. DJURIĆ

Durant très longtemps, les représentations des grands archiprêtres de l'Eglise chrétienne dans les sanctuaires de l'époque médiobyzantine et de la période des Paléologues n'ont pas fait l'objet d'études particulières. Leurs figures apparaissent le plus souvent sur les murs des absides, du narthex ou des travées occidentales. Les historiens de l'art n'ont au début traité que quelques questions concernant l'iconographie adoptée pour les archiprêtres dans les absides, sans réussir, pendant longtemps, à interpréter avec certitude le véritable contenu de la composition où ils étaient représentés, ni à reconstituer son développement, ni à établir son titre[1]. Après ces premières tentatives, il a fallu attendre de nombreuses années pour voir le travail de M. Chatzidakis qui a enfin cherché à pénétrer l'essence liturgique de cette composition[2]. A la même époque, mais tout à fait indépendamment, j'ai moi-même entrepris de rechercher l'origine et les composantes de cette image[3]. Depuis, plus de trente ans se sont écoulés, durant lesquels un grand nombre de chercheurs se sont consacrés à l'analyse de cette composition qui représente les évêques dans les absides des églises, contribuant ainsi à une meilleure compréhension de sa relation avec la liturgie et de ses variantes iconographiques. Avec le temps, cette scène, en tant qu'ensemble, a reçu le nom adéquat d'« Evêques officiants »[4]. Parallèlement, un nombre assez important de travaux ont été consacrés à l'interprétation de l'apparition sur cette composition, et ce toujours aux extrémités de la procession, des évêques méritant des

[1] Cf. L. Mirković in *Glasnik Srpske pravoslavne patrijaršije*, III, Belgrade 1922, 132-133, 153 (il est le premier à avoir traité la signification liturgique de cette composition et les inscriptions sur les rouleaux des archiprêtres); A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, Paris 1928, 57, 90-92; N. L. Okunev, Sostav rospisi hrama v Sopočanah, *Byzantinoslavica* I (1929), 120 (il partait du fait que cette composition provenait de Sopoćani); J. D. Stefanescu, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et d'Orient, *AIPHOS*, III (1935), 437-438 (il ne connaissait pas les exemples plus anciens du monastère de Sopoćani); V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, I, Moskva 1947, 77 (il s'est basé sur Okunev).

[2] M. Χατζηδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες στόν 'Ωρωπό, *ΔΧΑΕ*, Δ', Α' (1960), 92-98.

[3] V. J. Djurić, Najtariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog, *ZRVI* (1958), 176-179; id., Fresques du monastère de Veljusa, *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958*, München 1960, 113-114, 115-116 (avec l'ancienne bibliographie).

[4] G. Babić, Liturgijski tekstovi ispisani na živopisu apside Svetih Apostola u Peći, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, XVIII (1967), 75-82; ead., Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle, *FrühMitAltSt* 2 (1968), 368-386; G. Babić - Ch. Walter, The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration, *REB* 34 (1976), 269-280; Ch. Walter, La place des évêques dans le décor des absides byzantines, *RArts* 24 (1974), 81-89; id., *L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine, L'assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée*, Rome 1977, 321-323; id., The Christ Child on the Altar, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*, II, B, Athènes 1981, 909-913; id., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982, 198-212; id., The Christ Child on the altar in the Radoslav narthex: a learned or a popular theme ?, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, 219-223; C. Grozdanov, Iz ikonografije Markovog manastira, *Zograf* 11 (1980), 83-87; P. Miljković-Pepek, *Veljusa*, Skopje 1981, 157-173; S. Djurić, Some variants of the Officiating Bishop from the end of the 12th and the beginning of the 13th century, *Actes du XVIe Congrès international d'études byzantines*, II/5, Wien 1982, 481-489.

diocèses locaux[5]. Ainsi, cette question, soulevée depuis déjà bien longtemps, a fini par intéresser les scientifiques et c'est ainsi qu'une partie importante et intéressante de l'iconographie du programme des églises a obtenu toute une série de réponses de valeur.

Les travaux d'étude se sont consacrés tout particulièrement aux représentations des Pères de l'Eglise, réalisées entre le XIIe et le XIVe siècle dans les parties occidentales des sanctuaires. Ils étaient rarement peints à cet endroit, mais lorsque cela est le cas, ils sont toujours représentés en habit de mégaloschème avec, par dessus, une anavale et, parfois, une chape épiscopale non liturgique, appelée mandya, et non, comme dans les autels, revêtus du phélon ou du polystavrion réhaussé d'un omophorion, vêtements qui étaient portés lors de la liturgie.

Dans la partie occidentale des sanctuaires, les Pères de l'Eglise les plus renommés apparaissaient dans deux ensembles thématiques différents. Dans le premier, ils se trouvent aux côtés des plus fameux fondateurs et chefs monastiques de l'Eglise chrétienne orientale: Antoine le Grand, Euthymios, Makarios, Théodose, Onouphre, Paphnoutios, Pachôme, Zosime, etc. Dans ce cas, ils sont tous représentés en pied au registre inférieur, placés les uns à côté des autres et de face. Il semble que le plus ancien exemple de cette composition soit conservé dans le catholicon du monastère de Saint-Jean Chrysostome, près de village Koutsovendis, sur l'île de Chypre. Cette peinture date du début même du XIIe siècle. Sur la partie nord de la travée occidentale, on trouve quatre saints du nom de Grégoire, le premier portant l'épithète de Thaumaturge, le deuxième sans épithète, l'évêque d'Agrigente et celui dit tôn Omiritôn. Sur la partie sud, il y a aussi quatre personnages mais leurs noms n'ont pas été conservés[6]. Une œuvre plus récente de ce type, existe dans l'église de la Transfiguration, au monastère de Zrze, en Macédoine (Pl. 68) ; elle représente Basile le Grand et Grégoire le Théologien, debout en face de saint Nicolas et de saint Jean Chrysostome. Ce sanctuaire a été fondé par une famille de seigneurs serbes qui le destinait à être son mausolée. Cette famille comptait sans aucun doute, parmi ses membres, deux peintres très renommés, le métropolite Jean et son frère, le hiéromoine Makarios. Ces fresques de la partie occidentale de l'église sont datées de 1368/69[7].

Un siècle et demi après les peintures de Zrze, on voit apparaître de nouvelles compositions représentant les grands archiprêtres en tenue de mégaloschèmes et parfois avec des mandyas épiscopales. C'est le cas dans deux réfectoires athonites: à Lavra en 1535 et à Stavronikita en 1546[8]. Cepen-

[5] S. Mandić, *Tri portreta u Sopoćanima*, *Književne novine*, Belgrade le 30.IX.1954 (= id., *Dnevnik*, Beograd 1975, 29-34) ; V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd 1963, 24-26, 103-104 (= id., *Sopoćani*, Leipzig 1967, 20-22, 243-244); id., La peinture murale serbe du XIIIème siècle, *L'art byzantin du XIIIème siècle, Symposium de Sopoćani en 1965*, Belgrade 1967, 166 (avec l'ancienne bibliographie); id., Sveti Sava Srpski - Novi Ignjatije Bogonosac i drugi Kiril, *ZLU* 15 (1979), 93-102; N. Coumbaraki-Panséli-nou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta*, Thessaloniki 1976, 68-70; S. Tomeković, Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiant, *BNJ* XXIII (1981), 65-68 (avec une vaste bibliographie); Ch. Walter, Portraits of local bishops, A note on their significance, *ZRVI* 21 (1982), 7-17; B. Todić, Najstarije zidna slikarstvo on S. Apostolima u Peći, *ZLU* 18 (1982), 28-30, *passim*; C. Grozdanov, *Portreti na svetitelite od Makedonija od IX-XVIII vek*, Skopje 1983 (avec une bibliographie sur les figures des évêques dans les monuments de la Macédoine yougoslave); J. Radovanović, Srpski arhiepiskopi u kompoziciji Služenja sv. liturgije u manastiru Sopoćanima, *ZLU* 19 (1983), 41-73.

[6] Selon mes notes personnelles, seuls C. Mango et E. Hawkins, Report on field work in Istanbul and Cyprus, *DOP* 18 (1964), 339, fig. 44, parlent de saint Grégoire τῶν Ὁμηριτῶν; les autres Grégoire sont cités chez A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 458, fig. 273.

[7] Cf. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, 127, 282 (avec l'ancienne bibliographie); Z. Ivković, Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze, *Zograf* 11 (1980), 77-78; Z. Rasolkoska-Nikolovska, Manastirot Zrze sa crkvite Preobraženie i Sveti Nikola, *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, IV, Prilep 1981, 410, 414.

dant, ces peintures se trouvent ici non pas à proximité de l'entrée, comme dans les églises du Moyen-Age, mais dans et autour de l'abside principale; à l'endroit où se tiennent l'higoumène et les moines les plus éminents au moment des repas. Il s'agit en général de représentations de Basile le Grand, de saint Jean Chrysostome, de Grégoire le Théologien, d'Athanase d'Alexandrie et de saint Nicolas[9]. On y trouve à leur suite tous les grands moines du passé qui, par leur vie pleine de hauts faits, ont servi d'exemple aux Hagiorites. Toutefois les portraits de ces grands personnages ne sont pas représentés dans tous les réfectoires de l'Athos, même si déjà au début du XVIIIe siècle, le manuel de peinture de Dionysios de Fourna recommandait qu'on les peignît, revêtus de bures monacales, dans les absides des réfectoires[10].

Le second ensemble thématique est nettement plus complexe en ce qui concerne son iconographie. Il occupe toujours les pendentifs de la coupole, surmontant le narthex ou bien ceux de la coupole de la travée occidentale. Sur cette composition, nous trouvons les figures de Basile le Grand, Grégoire le Théologien, saint Jean Chrysostome et Athanase de Jérusalem, représentés assis sur des chaises, derrière des pupitres, en train d'enseigner la foi aux fidèles, tandis que sous leurs pieds et leur table surgit un fleuve, le long duquel se regroupent, pour y boire le breuvage du savoir, des personnages qui, d'après leurs vêtements, semblent être de diverses professions. Les Pères de l'Eglise sont inspirés par les personnifications de la Sagesse divine; Jean Chrysostome étant aussi inspiré par l'apôtre Paul. Cette scène a été intitulée «Les Sources de la Sagesse». Ses plus anciennes représentations se trouvent dans deux monuments voisins, datant à peu près de la même époque, situés dans les environs de Skoplje: à Lesnovo et Psača[11]. Lesnovo fut fondé par le despote serbe Jovan Oliver, et les fresques du narthex datent de 1349 (Pl. 67). Psača a été construit et décoré par les membres de la famille du sébastocrator Vlatko et du prince Paskač; sa décoration est approximativement datée entre 1365 et 1371[12].

A la même époque que Psača, en 1366, on voit apparaître un cycle de peintures, consacrées aux sources de la Sagesse, à Mistra, dans la chapelle sud-est, aménagée indépendamment le long de l'église du monastère de la Vierge Afendiko (Brontochion). Trois saints archiprêtres, saint Basile, saint Jean Chrysostome et saint Grégoire y sont représentés sur la voûte, suivant la solution iconographi-

[8] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 145.2-3 (réfectoire de Lavra), pl. 166 (Stavronikita); M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), fig. 54 (Stavronikita); id., *The Cretan Painter Theophanis*, Athènes 1986, 61-62, fig. 201, 206-208, 210 (Stavronikita).

[9] A Lavra, quatre personnages sont représentés dans l'abside — Basile, Jean Chrysostome, Grégoire le Grand et Athanase —, saint Nicolas se trouve le long de l'abside. A Stavronikita, on trouve Basile, Jean Chrysostome, Grégoire et Nicolas dans l'abside, alors que Grégoire Palamas et Athanase sont représentés de chaque côté, peints sous des arcs plus solennels que les personnages de l'abside.

[10] *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, éd. A. Papadopoulos-Kérameus, St.-Péterbourg 1909, 222-223.

[11] N. L. Okunev, Lesnovo, *L'art byzantin chez les Slaves*, I/2, Paris 1930, 236-237, 251-252, pl. XXXIII; S. Radojčić, *Likovi inspirisanih, Letopis Matice Srpske*, Livre 385, Novi Sad 1960, 293-301 (= id., *Tekstovi i freske*, Novi Sad, 9-22); id., Die Enstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, *JÖBG* VII (1959), 116 (= id., *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Beograd 1975, 143-144); T. Velmans, L'iconographie de la «Fontaine de Vie», la tradition byzantine à la fin du Moyen Age, *Synthronon*, Paris 1968, 119-128; ead., in G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, XV-XVI, pl. 18-19 en p. 40; Z. Gavrilović, Divine Wisdom as part of Byzantine imperial ideology, *Zograf* 11 (1980), 46. Les Pères de l'Eglise de Psača, représentés en tant que sources de la Sagesse, ne sont pas évoqués dans les études citées ci-dessus car ils étaient très abîmés et à peine visibles: cf. V. J. Djurić, *op.cit.* (n. 7), 110 où ils ne sont que cités.

[12] Cf. *ibid.*, 94, 110, 272-274, 278 (avec l'ancienne bibliographie); S. Gabelić, Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa, *Zograf* 11 (1980), 61.

que employée à Psača et à Lesnovo, toutefois ils sont ici vêtus d'habits liturgiques, portant le polystavrion et l'omophorion, tandis que l'on trouve à leurs côtés, deux scènes de la Vision de l'évêque Jean d'Euchaïtès. Celle-ci a d'ailleurs été déterminante pour l'instauration, en 1084, de la fête des Trois Saints Hiérarches[13]. Jean d'Euchaïtès, lui-même, leur avait composé un office et des louanges[14].

Une dernière représentation des Pères de l'Eglise est conservée sur des fresques du monastère de Poganovo (en Serbie) datant de 1499. Toutefois, seuls Jean Chrysostome et Grégoire le Théologien en tant que Sources de la Sagesse, figurent ici dans les conques latérales du naos. Ils sont à nouveau vêtus comme des évêques servant l'office car ils portent le polystavrion avec omophorion[15].

La signification de ces représentations des Pères de l'Eglise en tant que docteurs et sources de la Sagesse apparaît, avant tout, à travers l'iconographie de ces œuvres, mais elle est aussi soulignée par des inscriptions, là où celles-ci sont conservées. A Lesnovo, sur chacune des images, l'activité des Pères de l'Eglise est qualifiée d'enseignement. A Poganovo, elle est appelée Source de la Sagesse. La clareté de l'image et du texte est telle que les peintres n'ont pas ressenti le besoin d'indiquer cette activité didactique par une tenue particulière. Ils se sont contentés de représenter les Pères de l'Eglise, parfois en tenue liturgique, revêtus du phélon ou du polystavrion avec omophorion (miniature du XIIe siècle, Afendiko à Mistra, Poganovo), et d'autres fois en habit de mégaloschèmes nettement plus coloré et plus fastueux, il est vrai, que la bure des moines ordinaires (Lesnovo, Psača). Ils les ont ainsi représentés en tant qu'archiprêtres, mais aussi sous les traits des moines modestes et austères qu'ils étaient avant d'être les auteurs des hauts faits qui leur permirent d'atteindre les plus hauts rangs de la hiérarchie ecclésiastique. Les docteurs de l'Eglise, en tant que composition iconographique regroupant deux ou quatre d'entre eux, sont apparus au XIVe siècle sur les murs des églises après avoir été tout d'abord représentés séparément sur les pages de certains livres religieux[16].

La représentation de quatre ou six archiprêtres aux registres inférieurs de la partie occidentale des églises ou bien dans l'abside des réfectoires athonites — toujours accompagnés des grands organisateurs du monachisme — n'est pas complètement explicitée[17]. Leur aspect est parfaitement connu et la liste des principaux sanctuaires où ils sont représentés en habits non-liturgiques, a été établie[18]. Dans certains cas, ils apparaissent en tenue de mégaloschèmes (Koutsovendis, réfectoire de Lavra), dans d'autres, ils portent aussi par dessus celle-ci des mandyas épiscopales (Zrze, réfectoire de Stavronikita). De toute évidence, au XIVe et XVIe siècle, lorsque leur représentation, parmi les moines debout, est devenue habituelle, le besoin s'est fait sentir de séparer, d'une certaine façon, les évêques de ces derniers. Le plus simple consistait à les différencier par leurs habits — les mégaloschèmes ont alors été vêtus de mandyas. Cela avait une signification nettement plus grande que toute autre mise en relief classique. Grâce à cette chape, cette mandya, rarement représentée, ils recevaient ainsi une

[13] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 103.2-3; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 12, 45, fig. 36, 37, schéma XIII; T. Velmans, L'iconographie..., *op.cit.* (n. 11), 125-126; M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes 1981, 67.

[14] Cf. F. Halkin, *BHG*[3] I, Bruxelles 1957, 246-247 (avec une bibliographie des éditions).

[15] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 338, pl. LVII-LVIII; T. Velmans, *op.cit.*, 126-127; B. Živković, *Poganovo, Les dessins des fresques*, Beograd 1986, 23, 27.

[16] S. Radojčić, *Tekstovi i freske*, 13; *L'art byzantin - Art européen*, Athènes 1964, 282, n° 262 (l'icône ne date pas du XIIIe siècle mais peut-être du XVIe siècle); T. Velmans, *op.cit.*, 121-122.

[17] Z. Ivković, *op.cit.* (n. 7), 77-79.

[18] *Ibid.* (étude la plus complète jusqu'à présent); M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis, loc.cit.* (n. 8) (avec une description plus détaillée des archiprêtres du réfectoire de Stavronikita).

marque essentielle les distinguant en tant que docteurs de l'Eglise et de l'Univers, distinction qui leur était à la même époque assurée par leurs représentations iconographiques en tant que Sources de la Sagesse.

Sur nos fresques, les mandyas sont brun-rouge, bleu foncé ou vert foncé, réhaussées de pièces rectangulaires cousues sur la poitrine, appelées tablions (ταβλίον), d'une autre couleur; au bas de ces chapes sont représentés des sources ou des fleuves (ποταμοί). A Zrze, on trouve deux fleuves bordés de trois lignes blanches; à Stavronikita, trois fleuves bordés de six lignes blanches. On pense que la forme des mandyas portées par les archiprêtres de l'Eglise orthodoxe provient des chlamydes civiles qui faisaient partie des vêtements des empereurs et des hauts dignitaires byzantins. L'empereur portait la chlamyde par dessus le divitision. La preuve qu'il s'agit d'un manteau d'origine aulique nous est apportée par une habitude provenant du Moyen-Age tardif, relative au choix du patriarche de Constantinople. Selon Syméon de Thessalonique, qui a relaté cette coutume, l'empereur offrait au patriarche nouvellement intronisé, une mandya et un enkolpion afin qu'on le reconnût comme serviteur et gardien de l'Eglise. La mandya de l'archiprêtre était aussi une marque de la faveur de l'empereur ainsi qu'une distinction indiquant son statut de dignitaire de l'Empire. On pense que ce don de l'empereur peut être expliqué par le fait que la mandya n'était pas seulement portée, dans les temps anciens, par les patriarches et les évêques, mais aussi par certains higoumènes des grands monastères de l'Athos et de Patmos qui bénéficiaient des faveurs de l'empereur[19].

Les plus anciens *Canons de la cheirotonie des archiprêtres* à Byzance, ceux du XVe siècle, ne font pas état du cérémonial de la remise de la mandya à l'évêque. Il nous reste, toutefois, le témoignage de Syméon de Thessalonique qui indique que l'évêque reçevait la mandya en signe de son élévation dans la hiérarchie. Syméon a aussi expliqué la valeur symbolique des sources (fleuves), que se soit sur les mandyas, sur les vêtements blancs des prêtres ou au bas des robes des évêques. Elles sont représentées horizontalement sur les mandyas et verticalement sur les habits des prêtres et les robes. Dans les deux cas, Syméon de Thessalonique a tiré leur interprétation de la Prédication du Christ aux Hébreux (Jn. 7, 38): «Celui qui croit en moi, des fleuves d'eau vive couleront de son sein». Les sources concrétisaient, selon lui, *la grâce de l'enseignement* qui était sur les archiprêtres. Cette grâce, tout comme les autres dons des évêques, s'écoulait vers les fidèles. Les *pomata*, pièces rectangulaires cousues sur les mandyas, avaient eux aussi une signification particulière; ils montraient que le Père de l'Eglise devait transmettre l'enseignement provenant de l'Ancien et du Nouveau Testament[20].

Le passage de l'Evangile selon saint Jean qui a servi à Syméon de Thessalonique pour expliciter la symbolique du «fleuve» sur les mandyas des archiprêtres, faisait partie de l'extrait de l'Evangile qui était lu lors de la liturgie de la fête de Pentecôte. Pour mieux y expliquer les paroles du Christ, dès le Moyen-Age, on a introduit dans la liturgie matinale de cette même fête, l'interprétation faite par Jean Chrysostome. L'enseignement de celui-ci tend à dire que celui qui approche avec foi la prédication du Christ est semblable à un homme assoiffé attiré par l'eau. Il s'apaise dès qu'il a bu le calice contenant le «breuvage spirituel». Selon Jean Chrysostome, par son allusion au fleuve d'eau vive jaillissant des entrailles, le Christ a «annoncé la richesse et l'abondance de la grâce» du Saint-Esprit[21].

[19] A. Dmitrievskij, *Stavlennik*, Kiev 1904, 138, 288-289. Une interprétation un peu différente de cet habit chez Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 30 (avec une autre bibliographie).

[20] A. Dmitrievskij, *op.cit.*, 289, 322-323 (avec les sources historiques citées).

[21] *Nedelja svete Pedesetnice*, traduit du grec par l'évêque de Bačka, Irinej, Ujvidek 1942, 151-153. Le texte de Jean Chrysostome dans *PG* 59, col. 283-288. Au sujet de cette prédication de l'office matinal de la Pentecôte, cf. L. Mirković, *Heortologija*, Belgrade 1961, 232-233 (avec l'ancienne bibliographie).

L'office de Pentecôte était autrefois, et est aujourd'hui encore célébré, à l'occasion de chaque cheirotonie d'un archiprêtre. Autrefois, il était d'usage de procéder à la cheirotonie des archiprêtres le jour de la fête de la Pentecôte afin que cette cérémonie coïncide avec la célébration de la Descente du Saint-Esprit et de la grâce accordée aux apôtres. En tant que successeurs des apôtres et que continuateurs de leur enseignement dans les églises, les évêques étaient parfois nommés dans des salles où était suspendue une icône représentant la descente du Saint-Esprit sur les apôtres[22]. En de nombreux points, imperceptibles à première vue, la fête de Pentecôte est liée à la dignité d'évêque et au rôle de celui-ci dans la vie de l'Eglise. Les paroles évangéliques de la liturgie de la Pentecôte, interprétées dans les prédications de Jean Chrysostome, étaient bien connues des prêtres et des fidèles dès le Moyen-Age. L'explication de Syméon de Thessalonique à propos des «fleuves» représentés sur les mandyas était donc parfaitement compréhensible pour les gens des milieux ecclésiastiques.

La liturgie semble à nouveau avoir joué un rôle important dans la représentation picturale des Pères de l'Eglise. Ceci est particulièrement vrai pour la Célébration des Trois Hiérarches, Basile le Grand, Jean Chrysostome et Grégoire le Théologien, qui a lieu le 30 janvier[23]. Leur fête a été introduite à la fin du XIe siècle, à l'époque d'Alexis Ier Comnène, après de longues controverses entre les théologues et les fidèles pour savoir qui des trois est le plus grand saint. Le tropaire qui leur a alors été consacré et qui est chanté tout au long de l'office de ce jour, les célèbrent comme des docteurs de l'Univers, au même titre que les apôtres. De nombreux autres chants et stichères récités aux offices du matin et du soir et dans la liturgie, les glorifient en les qualifiant de «docteurs divins et avisés», «docteurs couronnés», «docteurs des fidèles», «docteurs très sages de l'Univers» qu'ils ont renforcé par leurs dogmas. Ils sont surtout glorifiés par le canon de l'office matinal qui est l'œuvre de Jean d'Euchaïtès, grâce auquel cette fête a d'ailleurs été instaurée. A ce titre, le chant de Nilos Xanthopoulos, resté jusqu'à nos jours aux offices du matin qui ont lieu ce jour là, s'avère particulièrement important et éloquent. Tel une trompette, il invite les empereurs, les princes et les évêques à se rassembler et à se réjouir lors de la fête des trois docteurs car ceux-ci représentent trois immenses fleuves où coule l'enseignement, ils sont les pasteurs et les docteurs d'où jaillit le Saint Esprit, les prêtres de la très pure Trinité, les philosophes des sages, les pasteurs des prêtres, les représentants des pécheurs, les consolateurs des affligés, les compagnons des voyageurs, etc., et enfin, «des docteurs très saints»[24].

Durant ce même mois de janvier, les Trois Hiérarches sont fêtés séparément. A ces occasions, une de leurs principales épithètes reste celle de docteur. Aux offices du 1er janvier, pour la fête de saint Basile le Grand, les chants et les stichères le qualifient de docteur éloquent et divin, illuminé par les rayons de la Sagesse et l'élévent même à la qualité de «Fontaine de Vie», de «fleuve d'où l'enseignement religieux s'est répandu dans l'Univers et où s'abreuvent les fidèles de l'Eglise»; Basile, en tant que fontaine de vie, a abreuvé tout l'univers de son enseignement et tout particulièrement de ses dogmas mesurés de dévotion[25].

La fête de Grégoire le Théologien est fixée le 25 janvier, il est lui aussi en ce jour célébré en tant que «grand docteur de l'Eglise chrétienne», «source de théologie, fleuve de la grande Sagesse», «adorable ruisseau d'enseignement», «trésor de sagesse», tel le fleuve de Dieu plein d'eau bienfaisante, le

[22] A. Dmitrijevskij, *op.cit.*, 170-171, 173, 174-175, 181, 226, 231.
[23] T. Velmans a attiré notre attention sur ce fait, *op.cit.*, 125.
[24] *Minija, mjesac jannuarij*, Moscou 1904, 292, 292v, 294v, 298v, 305, 305v, *passim*.
[25] *Ibid.*, pour le 1er janvier.

gardien des dogmas, le propagateur de la raison dans l'Univers, une source de grande sagesse d'où coule sans cesse le très sage enseignement; il est illuminé par les rayons des dogmas et par son enseignement fameux[26].

Le 27 janvier marque le jour du Transfert du corps de Jean Chrysostome à Constantinople. Lors des offices, on dit aussi de ce grand prélat et fondateur de la liturgie qu'il est l'égal des apôtres, qu'il a bu l'eau divine, qu'il a amplement transmis son enseignement aux fidèles, qu'il est la profondeur de la Sagesse d'où jaillit un fleuve d'enseignements melliflues, qu'il représente le fleuve théoblytikos (qui contient Dieu) qui jaillit du paradis et où les fidèles se sont abreuvés de la connaissance omnisciente[27].

Entre le XIIe et le XVIe siècle, parmi les docteurs de l'Eglise devant être représentés sur les fresques, le choix des Trois Saints Hiérarches — Basile, Chrysostome et Grégoire le Théologien — était devenu inévitable. Au nombre des Source de Sagesse, on trouve aussi Athanase d'Alexandrie et, parmi les docteurs de l'Eglise, lorsqu'ils sont représentés au registre inférieur du narthex, on rencontre également saint Nicolas. Athanase est, lui aussi, un saint de janvier (le 18 janvier). D'après les textes des offices, il est semblable à Basile et Grégoire le Théologien car il est l'«auteur des lois régissant la vie monacale» et surtout le «divulgateur de la Sagesse» qui a «instauré l'enseignement de la vraie foi»[28]. Les apparitions d'autres évêques sont plus rares — à Chypre, avant tout ceux qui siégeaient à l'Est de l'Empire, et au Mont Athos, en fait un seul, Grégoire Palamas.

La peinture serbe du XIVe siècle a conservé un portrait très rare, celui d'un archevêque de Serbie, habillé en mégaloschémique et portant une mandya bleue ornée des *potamoi*. Il s'agit du portrait de l'archevêque Danilo II réalisé dans l'église de la Vierge Hodigitria à Peć, sanctuaire dont il est le fondateur. Déjà grisonnant, il est introduit par son homonyme le prophète Daniel et sont tous deux bénis par la Vierge qui tient le Christ enfant sur ses genoux. L'archevêque serbe tient entre ses mains une maquette de sa fondation[29].

Dans la peinture serbe et byzantine, on compte un assez grand nombre de portraits d'évêques en habit liturgique, portant un phélon réhaussé d'un omophorion ou un polystavrion. Parmi eux, cette figure de Danilo II, représentée à Peć, s'avère exceptionnelle. Visiblement, ce chef eccléstiatique érudit a tenu à être représenté — portant l'habit de mégaloschèmes recouvert d'une mandya d'archiprêtre — en tant que docteur de l'Eglise serbe, que haut dignitaire de l'Etat serbe et qu'admirateur dévoué du monachisme. Ce conseiller de trois souverains serbes, diplomate, commanditaire de grandes réalisations artistiques à la cour et dans l'archevêché, brillant écrivain, entouré d'élèves et d'enseignants, était né dans une famille noble. Il se fit ermite et simple moine, devint plus tard hégoumène de Chilandar et finalement fut nommé chef de l'Eglise serbe autocéphale. Il fut, après Sava Nemanjić, l'un des plus grands ecclésiastiques serbes. La signification multiple de la mandya l'a conduit à commander ce portrait où il ne serait pas représenté en habit religieux traditionnel. Il est possible qu'il ait été inspiré en cela par les représentations des docteurs de l'Eglise situés sur les murs de la partie occidentale du sanctuaire et par la compréhension des valeurs symboliques de leurs costumes.

[26] *Ibid.*, pour le 25 janvier.

[27] *Ibid.*, pour le 27 janvier. La plupart des stichères des trois offices proviennent du Moyen-Age.

[28] *Ibid.*, pour le 18 janvier. Au sujet des offices de ces quatre archiprêtres et des stichères qui leur sont consacrées cf. F. Halkin, *op.cit.* (n. 14), I, 68-69 (Athanase), 86-93 (Basile), 235-239 (Grégoire le Théologien); II, 6-15 (Jean Chrysostome).

[29] V. J. Djurić, *op.cit.* (n. 7), 84, 270, Ab. 55 (avec l'ancienne bibliographie); Ch. Walter, Značenje portreta Danila II kao ktitora u Bogorodičinoj crkvi u Péci, in *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba, Symposium de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts*, Beograd 1987 (en cours d'impression). Ce dernier travail explique le lien qu'il existe entre la cheirotonie des archevêques et l'apparition de ce portrait.

Ο ΣΠΗΛΑΙΩΔΗΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΪ-ΓΙΑΝΝΑΚΗ ΣΤΗ ΖΑΡΑΦΩΝΑ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ

Στην περιφέρεια του χωριού της Λακεδαίμονος Ζαραφώνα (σημερινή Καλλιθέα), όπου σώζεται η διασκευασμένη στα βυζαντινά χρόνια παλαιοχριστιανική βασιλική της Κοίμησης[1], μέσα σε δάσος πεύκων, δεξιά του δασικού δρόμου προς Αγριάνους, ανηφορικό μονοπάτι οδηγεί σε σπήλαιο, διαστ. 5,45 × 8,50 μ., το οποίο έχει μεταβληθεί σε ναό του Άι-Γιαννάκη, δηλαδή του Προδρόμου. Το σπήλαιο επισκέφθηκα για πρώτη φορά το 1955[2]. Το ύψος του δεν είναι μεγάλο (Σχέδ. 1). Τοίχος από απλή αργολιθοδομή, επιδιορθωμένη σε πρόσφατα χρόνια, φράσσει την είσοδο. Η θύρα είναι στενή, ορθογώνια[3] (Πίν. 69α). Λίγες είναι οι χτιστές προσθήκες και μέσα στο σπήλαιο, όπως π.χ. το τέμπλο, ένα απλό χώρισμα που αφήνει στο μέσο του δίοδο προς το ιερό.

Και ο γραπτός διάκοσμος αποτελείται από λίγες τοιχογραφίες[4]. Μέσα στο ιερό δεξιά, πάνω από την αγία Τράπεζα, ο Θυόμενος ανάμεσα σε δύο αγγέλους με ριπίδια (Πίν. 69β). Στο τέμπλο, δεξιά της πύλης, ολόσωμος ο μετωπικός Χριστός και στο αριστερό του πλευρό δεόμενη η Παναγία σε στάση ¾. Δεξιότερα, στραμμένος ο ένας προς τον άλλο, εξίτηλος ο Πέτρος και ο μισοσβησμένος Παύλος. Η θέση των τοιχογραφιών έχει σημειωθεί με τους αριθμούς 1-5 και στην κάτοψη (Σχέδ. 1).

Η Δέηση εικονίζεται στο νότιο τμήμα του χτιστού τέμπλου και στους ναούς της Μάνης Άγιο Νικόλαο Κίττας[5] (κοντά στο 1300) και Άι-Λέο (α΄ τέταρτο του 15ου αι.) του χωριού Μπρίκι[6]. Στην Κίττα η Παναγία δέεται πλάι στο δεξιό πλευρό του Χριστού, όπως και στο Μπρίκι. Και στον Πρόδρομο, ασκητήριο του χωριού της Λακεδαίμονος Τζίντζινα (1335;), εικονίζεται σ' ένα διάχωρο η δεόμενη Παναγία πλάι στο αριστερό πλευρό του μετωπικού, ολόσωμου Χριστού, και δεξιότερα, σε άλλο διάχωρο, μετωπικός ο Πρόδρομος (οι τοιχογραφίες είναι αδημοσίευτες).

Ο Θυόμενος σε παιδική ηλικία (Πίν. 70α), όπως είναι συνηθισμένο, αλλ' αναφαλαντίας, ξαπλωμένος σε μεγάλο κίτρινο δισκάριο πάνω στην αγία Τράπεζα με την ενδυτή σε καστανοβυσσινί χρώμα, γυμνός, σκεπασμένος με αέρα, ευλογεί. Το ροδαλό πρόσωπό Του παχουλό, η δεξιά παρειά

[1] D. Hayer, La Dormition-de-la-Vierge de Zaraphona (Laconia): Des éléments nouveaux, *BZ* 80 (1987), 360-370.

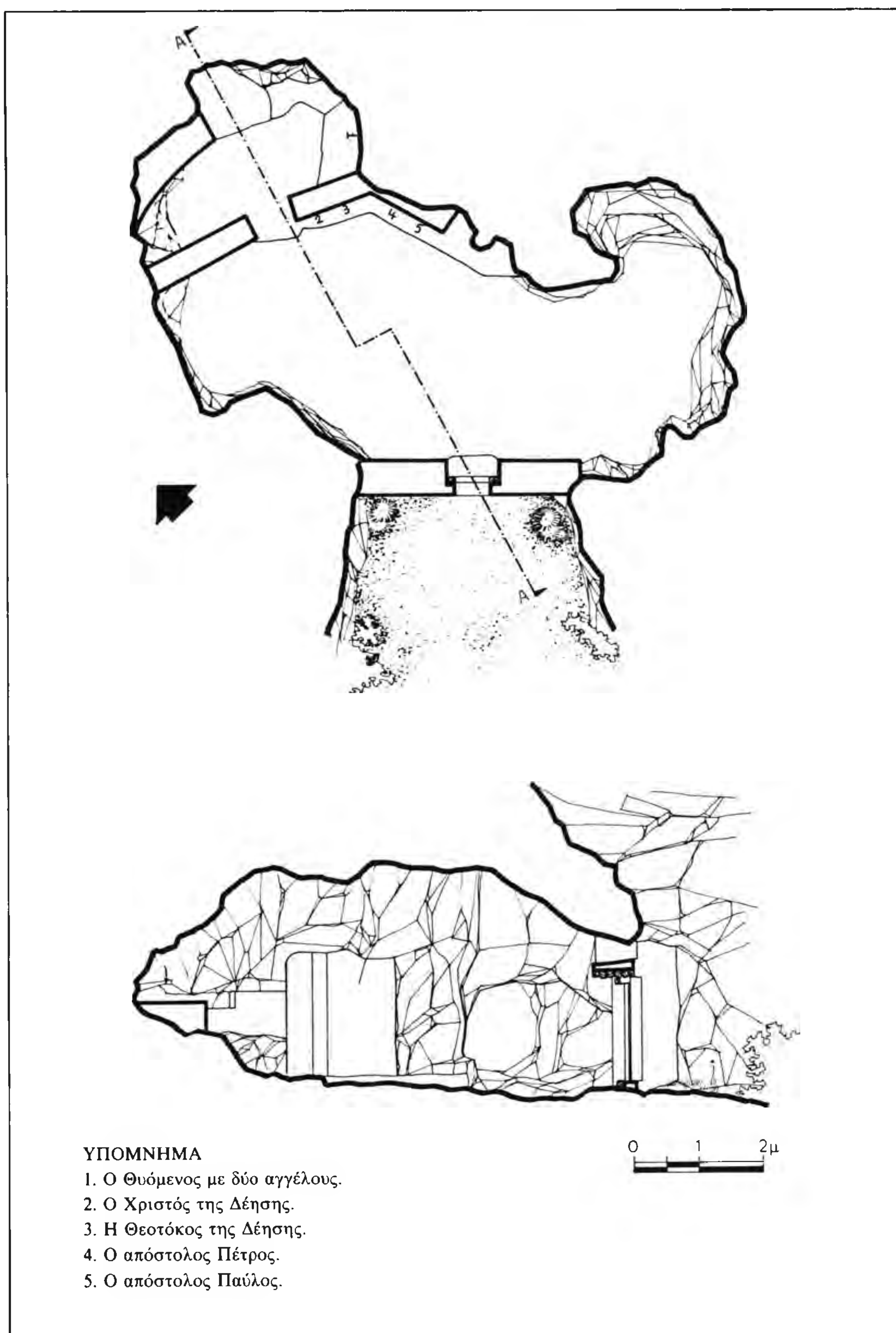
[2] Όταν η τότε Επιμελητεία Μυστρά έκανε την ανακεράμωση του ναού της Κοίμησης. Τότε φωτογράφισα και τις τοιχογραφίες του Άι-Γιαννάκη.

[3] Στο ξύλινο ανώφλιο είναι σκαλισμένα με τη χρονολογία τα αρχικά του ονόματος του επισκευαστή Γ(εώργιος) Π(αναγιώτη) Δ(ούβρης) 1952. Το όνομά του μου γνώρισε ο γιος του Μιχάλης Δούβρης, που είχε την καλοσύνη σε πρόσφατη μετάβασή μου να με συνοδεύσει ως το σπήλαιο.

[4] Τις τοιχογραφίες στερέωσε αργότερα η Αρχαιολογική Υπηρεσία, βλ. *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, 305.

[5] *ΠΑΕ* 1979, 187. Η τοιχογραφία είναι αδημοσίευτη. Πλάι στο δεξιό πλευρό του Χριστού εικονίζεται η Παναγία και στη Δέηση (ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου) του ναού Ταξιάρχης ή Άι-Λουκάς «στου Καλού» της Μάνης, ό.π., 160 και πίν. 116α.

[6] Ν. Β. Δρανδάκης, Ο ναός του Άι-Λέου εις το Μπρίκι της Μάνης, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΣΤ΄ (1970-1972), πίν. 48α και 51α.



Σχέδ. 1. Ο σπηλαιώδης ναός του 'Αι-Γιαννάκη. Κάτοψη και τομή.

φωτεινότερη, τα φωτάκια της επιδερμίδας λίγα, τα λεπτά περιγράμματα καστανοκερασί, η σκιά πράσινη, το κεφάλι ανασηκωμένο. Πίσω από το μέσο του σώματός Του, πάντοτε επάνω στην Τράπεζα, ποτήριο διακοσμημένο με κηλίδες ανάμεσα σε διπλές γραμμές κατακόρυφες και διπλούς κύκλους· αριστερά του οι βραχυγραφίες *Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς* και επάνω μικρογράμματη επιγραφή: *ἀμνοῦ θυσῖα του Θεαν/θρόπου λὸγου*. Ψηλότερα η επιγραφή: *Ο ΘΥΟΜΕΝΟC*. Ο μικρός Χριστός ως προς το σχήμα του προσώπου μπορεί να παραβληθεί προς την παιδίσκη που γνέθει στο Γενέσιο της Θεοτόκου του Αγίου Κλήμεντος Αχρίδος[7] (1295). Γενικά όμως το ύφος είναι μακριά από τον τραχύ δυναμισμό των τοιχογραφιών του ναού της Σερβίας. Βρίσκεται κοντά σε έργα που κοσμούν τον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό Θεσσαλονίκης (γύρω στο 1320), όπως είναι π.χ. ο μικρός υπηρέτης της Προσκύνησης των Μάγων[8].

Τα σε κεραμιδί ριπίδια των προσκλινόντων αγγέλων είναι ένσταυρα (Πίν. 69β, 71α). Τα μαλλιά τους σε καφεκόκκινο βάθος αποδίδονται με πινελιές λαδιές, τα φτερά με τα πολύ πλατιά κεραμιδιά περιγράμματα και τις ομοιόχρωμες γραμμές έχουν κίτρινο προπλασμό. Το φωτεινό, συμπαθητικό πρόσωπο του αριστερού αγγέλου με τα βιαστικά γραμμένα χαρακτηριστικά (Πίν. 70β) διακρίνεται για ατομική έκφραση. Το στρογγυλό πρόσωπο του άλλου (Πίν. 71α), εύσαρκο, με την πλατιά παρειά και τις λαδοπράσινες σκιές δε χαρακτηρίζει ευγένεια. Είναι όμως γεμάτο δύναμη και ζωή και εκφράζει βαθιά αφοσίωση, *ἐξ ὅλης τῆς ψυχῆς καὶ ἐξ ὅλης τῆς ἰσχύος καὶ ἐξ ὅλης τῆς διανοίας*. Πρόδρομό του, νομίζω, μπορούμε να βρούμε στον κάτω δεξιό άγγελο των Αρχών από την ονομαστή παράσταση του Χριστού εν δόξη στο διακονικό του Αγίου Δημητρίου Μυστρά[9] (1270-1285). Αν το πρόσωπο του αγγέλου της Ζαραφώνας συγκριθεί προς τον Ιωάννη το Θεολόγο του Επιτάφιου Θρήνου στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό της Θεσσαλονίκης[10], η μορφή του Ιωάννη είναι πιο ευγενική με περισσότερη πλαστικότητα αποδοσμένη, ενώ του αγγέλου είναι πιο επίπεδη. Μπορεί ακόμη το πρόσωπο του αγγέλου να παραβληθεί προς το μικρό υπηρέτη της Προσκύνησης των Μάγων του ίδιου ναού της Θεσσαλονίκης[11] — έγινε λόγος για την τοιχογραφία πιο πάνω —και προς την αυτοκράτειρα Αγία Ελένη της εκκλησίας των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στο χωριό Πύργος Μονοφατσίου Κρήτης[12] (1314-1315).

Η πρωταρχική και κύρια σημασία της Δέησης, σύμφωνα με τις τελευταίες απόψεις[13], είναι η μαρτυρία και αναγνώριση της ενανθρώπισης του Λόγου. Από τη Δέηση της Ζαραφώνας λείπει ο Πρόδρομος. Ίσως όμως εικονιζόταν αριστερά της πύλης του ιερού, εκεί όπου το τέμπλο σήμερα είναι επιχρισμένο σε ασβεστοκονίαμα.

Η μορφή του Χριστού (Πίν. 71β), αποδοσμένη, αν δεν απατώμαι, με φως και σκιά, με τους σαρκώδεις αλλά γερτούς ώμους, παρά τις διαφορές στην απόδοση των λεπτομερειών, ίσως μπορεί να ταχθεί μέσα στο γενικότερο κλίμα, στο οποίο ανήκει ο Χριστός της Οδηγήτριας στις Σπηλιές

[7] G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, πίν. 3.2.

[8] Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, εικ. 12. Βλ. και εικ. εσωφύλλου.

[9] Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Θ΄ (1977-1979), πίν. 47, 48α.

[10] Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., πίν. 87, εικ. 173.

[11] Α. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 8).

[12] Manolis Borboudakis - Klaus Wessel - Klaus Gallas, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, εικ. 340.

[13] Βλ. και Στ. Παπαδάκη-Oekland, Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-1988), 289.

Ευβοίας[14] (1311). Ειδικότερα, κατά τη διάταξη της κόμης, το πλάτος του προσώπου, το σχήμα και το μήκος της γενειάδας, το λαιμό, θυμίζει τον Παντοκράτορα στον τρούλο του Αγίου Γεωργίου του Staro Nagoričino[15] (γύρω στο 1317).

Η Παναγία της Δέησης (Πίν. 72) είναι μορφή ψηλόλιγνη. Πατεί σε υποπόδιο και φορεί κυανό χιτώνα, καστανοκερασί μαφόρι, ερυθρά υποδήματα. Τα φωτάκια στο στενόμακρο, σχεδόν τριγωνικό πρόσωπό της, λίγα, η σκιά κάτω από το αριστερό μάτι σε γλυκό καστανοκερασί. Τη δεξιά παρειά ορίζει σχεδόν ευθεία γραμμή. Έχω τη γνώμη ότι κατά τον ανθρώπινο τύπο δε διαφέρει πολύ από την Παναγία της Δέησης — παρά τη φθορά της τοιχογραφίας — στον Άγιο Νικόλαο της Σελλασίας[16] (14ου αι.). Κατά τον τύπο είναι όμοια — διαφέρει το κάτω χείλος και το μαφόρι γύρω στο πρόσωπο — με την Παναγία Παράκληση, πάλι του Αγίου Γεωργίου στο Staro Nagoričino[17] (γύρω στο 1317).

Ο Παύλος (Πίν. 73) κρατεί κώδικα. Τα αυτιά σχηματοποιημένα, οι ρυτίδες στο μέτωπο κόκκινες και άσπρες, στην αριστερή παρειά αυγόσχημη ερυθρή επιφάνεια περιβαλλόμενη από ωχρόλευκο χρώμα, τα περιγράμματα και τα μαλλιά καφεκόκκινα. Το ιμάτιο τεφρό με πολύ πλατιά, λευκά φώτα και πτυχές αποδιδόμενες με σκούρες, πλατιές γραμμές. Ο απόστολος δεν είναι πολύ συμπαθητική μορφή· έχει το πρόσωπο παραλληλόγραμμο, τα μαλλιά φουντωτά πίσω από το κρανίο, το γένι αρκετά μακρό, όπως και ο διαφορετικού ύφους και έξοχης ποιότητας Παύλος του βορειοδυτικού παρεκκλησίου της Οδηγήτριας του Μυστρά (Πίν. 74α). Προσωπογραφικά όμως ο απόστολος της Ζαραφώνας είναι πιο κοντά στον Παύλο (Πίν. 74β) του Παλιομονάστηρου των Αγίων Σαράντα της Λακεδαίμονος (1304/5).

Οι τοιχογραφίες του σπηλαιώδους ναού της Ζαραφώνας[18] είναι έργο με αξιώσεις και ανάγονται, όπως φάνηκε από τις συγκρίσεις που έγιναν, στην α΄ εικοσιπενταετία του 14ου αι.[19].

[14] Ιερώνυμος Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971, πίν. Ε΄. Βλ. και Ανδρ. Ιωάννου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Ευβοίας*, Αθήνα 1959, εικ. 67, 68.

[15] G. Millet - A. Frolow, ό.π., πίν. 72.1. Βλ. και το Σωτήρα στον ίδιο ναό, ό.π., πίν. 113.2.

[16] Ν. Β. Δρανδάκης, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία Λακωνικής, *ΑΕ* 1969, Αρχαιολ. Χρονικά, πίν. Β΄, εικ. δ΄. Όταν προπαρασκευαζόταν η έκθεση τοιχογραφιών κατά το XV Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών, που συνήλθε στην Αθήνα το Σεπτέμβρη του 1976, είχα εισηγηθεί την αποτοίχιση των υπολειμμάτων τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου, αλλά η πρότασή μου δεν έφερε αποτέλεσμα. Σήμερα δεν γνωρίζω τι σώζεται, καθώς ο ναός ήταν από τότε ερειπωμένος και άστεγος.

[17] G. Millet - A. Frolow, ό.π., πίν. 113.1. Η Θεοτόκος της Ζαραφώνας ακολουθεί την παράδοση του τύπου της Παναγίας στη Σταύρωση της Studenica (ναός της Παναγίας του 1208-1209), βλ. G. Millet - A. Frolow, ό.π., Ι, Paris 1954, πίν. 38.3.

[18] Μόλις εισέλθει κανείς στο σπήλαιο, δεξιά, διαμορφώνεται ιδιαίτερος μυχός (Σχέδ. 1). Από εκεί μου είπαν ότι αναβλύζει αγίασμα. Εκεί πράγματι υπάρχει αυλάκι. Διαμορφώνεται όμως και πεζούλι, που γεννά την υπόνοια μήπως ήταν θέση κατάκλισης ασκητή. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, το σπήλαιο να ήταν ασκητήριο.

[19] Βλ. και Ν. Β. Δρανδάκης, Σπηλαιώδεις ναοί Λακωνίας βυζαντινών χρόνων, *Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, Αθήναι 1987-1988, 216.

Résumé

LA CHAPELLE RUPESTRE DE SAINT-JEAN-BAPTISTE À ZARAPHONA

N. B. DRANDAKIS

En Laconie, entre les villages Zaraphona et Gorani, dans une forêt se trouve une petite caverne, transformée à une chapelle dediée à saint Jean-Baptiste. On a fermé l'entrée de cette caverne par un mur et on a bâti un autre mur bas pour templon. La chapelle de Saint-Jean conserve de certaines fresques, dont quelques-unes sont d'un art remarquable. Dans le sanctuaire on voit le Jésus-Agneau entre deux Anges et sur le templon la Vierge et le Sauveur d'une Déesis et les apôtres saint Pierre (endommagé) et saint Paul.

On peut dater ces fresques byzantines du premier quart du XIVe siècle.

LES MINIATURES DE L'ONCTION DE DAVID DANS LE PSAUTIER DE PARIS ET LA BIBLE DE LÉON

SUZY DUFRENNE

Les miniatures de l'Onction de David dans le Psautier de Paris (Bibliothèque Nationale, cod. gr. 139: ultérieurement ici désigné par la lettre P), fol. 3v[1] (Pl. 75), et dans la Bible du patrice Léon (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. gr. 1: ultérieurement ici désigné par la lettre V), fol. 263[2] (Pl. Θ'), sont bien connues et de lecture apparemment aisée. Devant un complexe architectural imposant, le prophète Samuel oint le jeune David, désigné du doigt par une personnification (appelée ΠΡΑΟΤΗC par P), en présence de Jessé, père de David, et de ses frères.

Ces deux compositions de nos deux manuscrits byzantins du Xe siècle[3] se répondent jusque dans leurs moindres détails, fait exceptionnel dans des œuvres plus ou moins contemporaines de cette qualité, fait exceptionnel aussi dans l'ensemble des 14 pleines pages illustrées de P et des 18 frontispices de V: cinq images en effet présentent des contacts certains dans les deux manuscrits; mais tantôt seule une fraction d'un tableau de V se retrouve en P[4], tantôt une composition très semblable en P et en V traduit deux sujets distincts[5], tantôt enfin une ample mise en page de P répond à un simple portrait en V[6].

[1] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, 6-7, pl. III. H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, Londres 1938 (repr. Nendeln, Liechtenstein 1968) (ultérieurement cité Buchthal), 18-21, pl. III, fournit la meilleure étude parue jusqu'à ce jour. A. Cutler, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris 1984, 64 (description), 71 (bibliographie antérieure), fig. 247.

[2] Miniature della Bibbia Cod. Vat. Reg. gr. 1 e del Salterio Cod. Vat. Pal. gr. 381 (*Collezione Paleografica Vaticana*, 1), Milan 1905, 9-10, pl. 12. Le nouveau fac-similé (Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi iussu Ioannis Pauli PP II consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae, LXXV. *Die Bibel des Patricius Leo. Codex Reginensis graecus I B)* des miniatures en pleine-page, détachées du manuscrit et ayant reçu la cote Reg. gr. I B, qui vient de paraître, ne comporte plus le fascicule d'introduction de P. Canart et S. Dufrenne: la traduction du texte en allemand, n'ayant pas été revue par les auteurs et comportant de graves erreurs, ne doit plus être diffusée. Le volume d'étude est en préparation.

[3] La splendeur de la minuscule bouletée du Psautier de Paris permet une datation du manuscrit au milieu du Xe siècle: J. Irigoin, Une écriture du Xe siècle: la miniature bouletée, *La paléographie grecque et byzantine*, Paris 1977, 197; je me garderai de proposer une datation plus précise sur des critères stylistiques de la peinture, les pleines-pages sont d'ailleurs hors cahiers, selon la règle à peu près générale à l'époque. Pour la Bible de Léon, C. Mango, The date of Cod. Vat. Regin. Gr. 1 and the «Macedonian Renaissance», *ActaAArtHist* 4 (1969), 121-126, propose une date voisine de 940; l'étude de P. Canart, à paraître dans le volume d'études, tend à suggérer une date un peu plus ancienne (d'une vingtaine d'années).

[4] Première Ode de Moïse, P (fol. 419v) présente une partie de la composition du frontispice de l'Exode dans V (fol. 46). Pour la deuxième Ode de Moïse, P (fol. 422v) supprime certains éléments du frontispice du Deutéronome de V (fol. 155v). Voir· Buchthal, fig. 9 et 43 et fig. 10 et 65.

[5] Pour le couronnement de David, P (fol. 6v) présente une composition analogue à celle du couronnement de Salomon dans V (fol. 281): voir Buchthal, fig. 7 et 42.

[6] Le portrait de David dans P (fol. 7v) est encadré par deux personnifications, alors qu'il est seul devant une ample architecture dans V (fol. 487v): H. Buchthal, The exaltation of David, *JWCI* 37 (1974), pl. 72a-b.

La ressemblance de nos deux folios a fait supposer depuis longtemps une dépendance directe de P par rapport à V, ou vice versa. Mais dès 1938, dans son étude de P, H. Buchthal a démontré que l'une et l'autre de ces hypothèses étaient irrecevables et qu'il fallait admettre un modèle commun, sans doute antérieur à un autre manuscrit parisien, le célèbre Grégoire de Nazianze (B.N., cod. gr. 510), daté par ses portraits impériaux des années 880-883[7]: certaines méconnaissances du traitement des structures architecturales de P prouvent qu'il n'a pu servir de modèle à V. L'étude des drapés confirme cette conclusion. Et malgré l'incapacité du peintre de V à rendre le raccourci du bras gauche de la personnification (plus correctement traité en P), les modelés sont normalement plus habilement rendus en V[8]. Le travail prolongé sur P et sur V, que m'impose la publication du fac-similé des miniatures de V[9], me permet de compléter les excellentes analyses d'H. Buchthal.

Il n'est guère nécessaire de s'attarder sur l'élancement des formes (et spécialement des architectures) en V, ni sur l'opposition du traitement des sols dans les deux manuscrits: négligés et peints en vert dans l'ensemble des miniatures de V, les sols-beiges sont marqués d'ombres portées, d'allure antiquisante en P. Mais il faut relever quelques détails architecturaux confirmant les conclusions d'H. Buchthal. La calotte cotelée du ciborium, vue de l'intérieur dans les deux manuscrits, laisse mieux deviner en V une couverture extérieure bombée, grâce à la légère courbure dominant l'architrave. Par ailleurs l'ordonnance des diverses architectures a plus d'homogénéité en V qu'en P: en V le mur bas, qui délimite le fond de la composition, forme un angle à l'extrême gauche, alors qu'il est peint en marron à l'extrême droite pour suggérer le jeu des ombres; ce mur semble disparaître à l'extrême gauche, en P, où d'ailleurs l'interprétation des couleurs est très problématique.

L'analyse excellente du modelé et du drapé par H. Buchthal[10] peut être précisée sur quelques points de détails grâce à mes longues observations des couleurs sur le manuscrit. Tandis qu'en V l'écharpe bleue de la personnification, nouée au-dessus du bras droit, passe sous l'aisselle gauche pour retomber en plis sur l'ample «jupe» également bleue, opposée au rose soutenu du haut de la «tunique»; en P, l'écharpe, verte, elle aussi nouée sur le bras droit, s'achève anormalement en pointe au dessus du sein gauche, sans passer sous le bras gauche; non moins curieusement le manteau bleu forme une retombée, en passant au-dessus du bras gauche: un modèle à l'antique, avec écharpe drapée, passant sous l'aisselle gauche pour former une chute de plis au-dessus du bras, n'a plus été compris en P, alors que, malgré l'incapacité du peintre de V à traiter le raccourci du bras gauche, le drapé est bien rendu. De tels détails chromatiques confirment que les deux compositions remontent à un modèle commun, copié avec plus ou moins de bonheur dans l'un ou l'autre cas et suggérant peut-être le drapé d'un péplos bleu.

La technique des petits traits bleus qui, en P, soulignent perpendiculairement les bords droits du manteau de Jessé et de Samuel est fréquente dans ce manuscrit, comme dans les manuscrits byzantins postérieurs. Elle semble confondre sur notre page le jeu des transparences chromatiques et la suggestion du volume par ombres bleutées, qui se retrouvent sur la partie gauche du vase de la corne. Rien de ce procédé en V!

[7] Buchthal, 18-21, fig. 3, 27, 75. Pour le Grégoire de Paris (fol. 174v), voir H. Omont, *op.cit.* (n. 1), pl. XXXVII. Pour la datation de ce manuscrit voir l'étude de S. Der Nersessian, The illustrations of the Homelies of Gregory of Nazianzus Paris gr. 510. A study of the connections between text and images, *DOP* 16 (1962), 197: la fourchette chronologique 880-883 est confirmée par I. Kalavrezou-Maxeiner, The portraits of Basil I in Paris gr. 510, *JÖB* 27 (1978), 19-24.

[8] Buchthal, 18-19.

[9] Je remercie vivement Madame M.-O. Germain, conservateur des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale qui m'a permis de travailler longuement sur le Par. gr. 139.

[10] Buchthal, 18-19.

L'étagement en profondeur du groupe des frères de David en V est moins subtil en P, qui les tasse moins que V, où ils sont ramassés en un tout qui s'oppose aux acteurs principaux, Samuel, David, la personnification et le témoin privilégié qu'est Jessé. L'orchestration de la composition par les architectures est également plus savante en V, alors que P ne fait guère que juxtaposer les bâtiments du fond et les personnages des premiers plans. Quant à la place du «vase de la corne» (nommé seulement par V), elle semble mieux comprise en V, où ce vase peut aussi permettre de recueillir la moindre goutte d'huile sacrée[11], la forme de la poignée en P paraît s'opposer à tout lien fonctionnel entre la corne et ce vase qui semble ne plus être qu'un objet de décor.

Si la monumentalité des personnages, en P — leurs proportions éventuellement massives —, s'oppose à la sveltesse de Samuel et de la personnification en V, les nuances d'expression des visages et des gestes de V l'emportent parfois sur les froides beautés de P. Le regard de la personnification, posé sur le groupe des frères de David, en V, éclaire mieux son rôle que celui de la personnification de P qui fixe abstraitement le spectateur. Ce regard de la personnification en V éclaire le sens de son geste (l'index pointé vers le jeune David), car il révèle aux fils de Jessé, troublés par le choix divin du petit pâtre, une réalité biblique essentielle: Dieu exalte les humbles[12]. Tout ceci s'accorde avec la richesse de sens de cette Praotès (quoique nommée par la seule légende de P), traduisant la bonté, la mansuétude, la miséricorde de Dieu.

Les coups d'œil que se jettent les frères de David et leur dialogue, qui semble suggéré en V (deux d'entre eux se retournent), reflètent sans doute la traditionnelle animation des groupes antiques; pourtant le geste du fils de Jessé le plus proche de son père, dirigeant son index gauche vers son menton, accentue l'humaine déception face aux décisions divines. Non moins signifiante est l'attitude de Jessé, en V, où il tend le buste et la tête vers David et Samuel. Ainsi certains détails expressifs transforment-ils les frontispices de V en commentaires spirituels, nourris de réflexions théologiques.

Mais la clef qui ouvre le mieux le sens de nos miniatures est fournie par les légendes, non pas par les longues légendes de V et moins encore par le texte de l'encadrement versifié[13] qui accompagne les frontispices de V seulement, mais par le nom des personnages soigneusement transcrit dans P, nom de la personnification, on l'a vu, nom des six frères de David surtout. Ces noms se retrouvent dans la scène de l'Onction du Par. gr. 510, fol. 174v (Pl. 76a) preuve supplémentaire du contact des trois manuscrits entre eux[14]. L'importance de ces noms et du nombre des frères a en fait été jusqu'ici méconnue. Le nombre de six frères, fréquent dans l'iconographie de cette scène à Byzance, contredit

[11] Dans la Septante le terme de vase, employé par V, ἡ στάμνος, n'est pas utilisé quand il s'agit d'onction, il désigne le vase où se conservait la Manne dans l'Arche d'Alliance (Ex 16,33; Heb 9,4); pour le récipient contenant l'huile de l'onction la Septante emploie tantôt le mot fiole (1Sam/Reg 10,1; 4/2 Reg 9,1 et 9,3: ὁ φακός), tantôt le mot «corne» (1Sam/Reg 16 et 16, 13; 1/3 Reg 1,39: τὸ κέρας). Quant aux rites d'onction dans l'Ancien Orient et dans l'Ancien Testament (cf. *Supplément au Dictionnaire de la Bible* VI, 1960, col. 701-732), ils ne semblent guère éclairer nos détails qui mériteraient une petite recherche même après l'importante étude de C. Walter, The significance of unction in Byzantine iconography, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), 53-73: la petite fiole que tient Elie, quand il oint Hazaël (I/III Reg 19,15 où le seul verbe oindre est employé, sans mention du récipient conservant l'huile), sur une fresque de Morača, pourrait correspondre au mot «ὁ φακός», évoqué ci-dessus.

[12] Les prophètes, et Isaïe déjà, exaltent l'humilité qui réalise l'abandon de soi entre les mains du Seigneur: références dans le *Supplément au Dictionnaire de la Bible* VII, 1966, col. 392-397.

[13] Les sources iconographiques de V et de P rendent irrecevable l'hypothèse d'éclairer les frontispices de V par les poésies qui les encadrent (T. F. Mathews, The epigrams of Leo Sacellarius and an exegetical approach to the miniatures of Vat. Reg. Gr. 1, *OCP* XLIII, 1 (1977), 94-133): voir à ce sujet le volume du fac-similé à paraître.

[14] Pour P et le Par. gr. 510, voir H. Omont, *op.cit.* (n. 1), 6-7 et 23.

le récit qu'en fait le seul livre de 1 Sam/Reg 16,1-13 qui compte sept frères, mais n'en nomme que trois. Le nombre de ces frères limité à six correspond à 1 Chr/Paral 2,13, qui les nomme tous les six, groupés selon leur âge, en commençant par l'aîné (Eliab, Aminadab, Samaa, Nathanaël, Raddaï, Asom). Ainsi, pas plus qu'à la Synagogue de Doura[15], ce nombre de six frères attribué à David par nos deux manuscrits ne s'explique par une réduction de la composition, pour des besoins de mise en page. Si le nom d'Asom ne se lit pas en P, c'est sans doute en raison de la détérioration de l'image. Par contre le nombre de cinq frères seulement dans la composition du Par. gr. 510 s'explique sûrement par une abréviation de la scène, car l'absent est l'aîné, Eliab.

La cassette d'ivoire du Palazzo Venezia, à Rome (Pl. 76b), de date encore controversée, quoique proche de nos manuscrits[16], est aussi une pièce à verser au dossier. Son cycle biographique, sélectif, de David semble répondre à une fonction de panégyrique dédié au couple impérial qui figure sur le couvercle, dominant l'ensemble des scènes retenues[17]. La scène de l'Onction de David, qui ne bénéficie que d'un petit espace allongé, présente les six frères de David dans une iconographie voisine de celle du Par. gr. 510, et ces contacts renforcent l'hypothèse que le manuscrit parisien a dû abréger d'une unité le nombre des frères de son modèle. Ce nombre de six frères, nommés par le Livre des Chroniques est, dans ce livre biblique, une adjonction, parmi d'autres, que les exégètes n'arrivent pas encore à expliciter[18]. Dès le premier siècle de notre ère, Flavius Josèphe[19] fait le rapprochement des six frères, tels que les connaît le livre des Chroniques, et de la scène de l'Onction. Des commentaires juifs, mieux reçus que Flavius Josèphe dans les communautés juives, ont dû inspirer le choix de Doura. Le monde chrétien a dû puiser, là comme ailleurs, dans le texte de Flavius Josèphe[20], car les commentaires chrétiens ne semblent pas avoir retenu ce rapprochement[21].

[15] C. Kraeling, *The Synagogue* (*Dura-Europos*, Fin. Rep. VIII, 1), New Haven 1956, 164-168, pl. LXVI.

[16] Voir spécialement les deux articles publiés dans *ArtB* LXX (1988), 77-87 par A. Cutler et N. Oikonomides, An imperial Byzantine casket and its fate at a humanist's hands, qui avec de solides arguments proposent la date de 898-900, et d'autre part, pp. 88-103 par H. Maguire, The art of comparing in Byzantium, qui accepte la datation de 866, proposée par A. Guillou, Deux ivoires constantinopolitains datés du IXe siècle, *Byzance et les Slaves. Etudes de civilisation médiévale: Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, 207-211. H. Maguire souligne la correspondance entre les choix iconographiques de la cassette et la carrière de Basile I, tout en reconnaissant que les choix de l'ivoire pourraient convenir à tout empereur usurpateur grâce au meurtre de son prédécesseur.

[17] L'hypothèse d'H. Maguire (pp. 91-93) d'expliquer par une propagande impériale les lacunes et les adjonctions des scènes de la cassette, confrontées aux cycles biographiques plus traditionnels de David et par là de suggérer des emprunts à des sources diverses pourrait faire comprendre comment la scène de l'Onction de David peut provenir du modèle commun de P, V, et du tableau du Par. gr. 510, modèle qui ne présentait sûrement pas une vie illustrée de David.

[18] R. R. Wilson, *Genealogy and History in the Biblical World*, New Haven - Londres 1977, souligne le manque de renseignement pour les généalogies ajoutées, notamment aux renseignements du livre des Rois, par I Chr/Paral 1-9.

[19] Josephus, *Jewish Antiquitates*, VI, 8, 1, ed. H. St. J. Thackeray et R. Marcus, Londres - Cambridge Mass. 1934, 246-247 (paragr. 158-163). Cf. C. Kraeling, *op.cit.* (n. 15), 168.

[20] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, 246-248. Voir aussi les intéressantes remarques de la thèse importante de G. N. Deutsch, *Iconographie de l'illustration de Flavius Josèphe au temps de Jean Fouquet*, Université hébraïque de Jérusalem 1978, 1-31, 59-72 (maintenant accessible dans une édition que je n'ai pu consulter).

[21] Mes sondages dans les textes chrétiens ont été effectués à partir des 4 volumes de la *Biblia Patristica* (Paris, 1975, 1977, 1980, 1987) et, grâce à l'amabilité du Professeur P. Maraval, à partir des citations déjà regroupées à Strasbourg en vue du 5e volume à paraître. Pour les textes non encore enregistrés dans ces volumes j'ai consulté les index bibliques de la *Clavis Patrum Graecorum*, des *Sources chrétiennes*, du *Corpus Christianorum* (Series Graeca), de Migne, *PG*.

Quoiqu'il en soit de ces rapprochements textuels, si l'illustration de P fait partie du cycle biographique de David, tel qu'il deviendra plus ou moins classique dans les psautiers à illustration en pleine-page, la place de cette Onction de David par Samuel en V, comme frontispice de 2 Sam/Reg, peut sembler troublante, puisqu'elle évoque un épisode de 1 Sam/Reg. Aucun signe ne permet de suggérer un déplacement du folio (qui, selon une habitude alors classique, se situe hors cahier). Par contre il est remarquable qu'elle introduise en V le livre où se lisent les deux récits du choix de David comme roi et de l'onction à Hébron, par les tribus du Sud (2 Sam/Reg 2,4), puis par celles du Nord (2 Sam/Reg 5,3): l'onction accomplie à Bethléem par Samuel selon l'ordre divin devient alors signifiante; les initiatives du peuple saint s'enracinent ainsi dans la volonté de Dieu et les détails du geste et du regard de la personnification prennent alors toute leur profondeur. Et ce rapprochement des onctions d'origine humaine et de celle qui repose sur le choix divin a été relevé par Flavius Josèphe, par certains Pères, tant en Occident qu'en Orient[22]. Le frontispice de V rejoint ainsi un des types de commentaires des frontispices de ce manuscrit.

Mais, en dehors de cette densité des commentaires iconographiques de V, plusieurs détails de nos scènes d'onction laissent entrevoir un éventuel contexte historique d'origine. Ainsi l'importance accordée au «vase de la corne» (dont l'origine textuelle, on l'a vu, reste obscure), la forme même de cette corne si typique de l'iconographie chrétienne, et si distincte de celle de Doura, soulignent l'intérêt du monde chrétien, et plus particulièrement constantinopolitain, pour la corne de Samuel, cette corne rappelant d'ailleurs, sur toutes les images chrétiennes de l'Onction de David, la forme d'une corne d'abondance ou d'un rhyton. Un passage des *Patria* nommant un monastère où était vénérée la relique de la corne d'onction de Samuel (Μονὴ τοῦ Μυροκεράτου)[23] peut éclairer l'importance donnée à la corne et peut-être à son vase dans V et P. Ce texte ne transmet-il qu'une donnée légendaire, comme maintes pages des *Patria*? Les détails mentionnés par le patriographe sur ce monastère, par ailleurs inconnu, que les manuscrits datent tantôt du règne de Marcien (450-457), tantôt de celui de Maurice (582-602) peuvent être confrontés à la description, dans la Chronique pascale, d'une procession solennelle, conduite par l'empereur Arcadius (a. 406), par le préfet du prétoire, le préfet de la ville et les sénateurs, pour accueillir les reliques de Samuel[24]: ce rapprochement tend à renforcer une interprétation historique du passage évoqué dans les *Patria*. Quoiqu'il en soit, historique ou légendaire, ce texte exprime le rôle que jouait, dans la mentalité constantinopolitaine, cette relique supposée de la corne de Samuel. Et sans doute doit-on mettre en parallèle cette réalité et l'importance à Constantinople, dès une haute époque, comme dans tout l'art byzantin et aussi dans tout l'art chré-

[22] Josephus, *op.cit.* (n. 19), VII, 2,2, pp. 386-387 (paragr. VII, 52-56). Pour l'Occident, Ambroise de Milan, *Apologie de David (SC* 239), Paris 1977, 106-109. Pour l'Orient voir notamment Clement d'Alexandrie, Stromate I (*GCS*, 52 - rééd. Berlin 1960), chap. 21, paragr. 3-4; cf. *SC* 30, p. 132). Exemples byzantins, postérieurs à nos images, de l'onction de David par les tribus du Nord dans certains psautiers byzantins, voir A. Cutler, The third anointment of David: a unicum and its origins in Byzantine iconography, *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicata*, Varsovie 1981, 109-113, avec références à quelques textes patristiques.

[23] Th. Preger, éd., *Scriptores originum constantinopolitarum*, II, Leipzig 1907, III, 194, p. 276. Sur ce monastère τοῦ Μυροκεράτου, remarques dans R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Le siège de Constantinople et le Patriarcat œcuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris 1969, 354. Sur les *Patria*, voir spécialement G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria*, Paris 1984.

[24] Texte du Chronicon paschale, pour l'année 406, dans l'édition de Bonn (1832), 406, et dans *PG* 92, col. 784 A. Cf. K. G. Holum et G. Vikan, The Trier Ivory, *Adventus* ceremonial and the relics of St. Stephen, *DOP* 33 (1979), 119, et P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, 48, n. 137.

tien, de la scène de l'Onction de David[25]. Néanmoins le silence demeure sur le «vase de la corne»: est-ce un motif ornemental? Mais les détails gratuits ne semblent pas répondre à l'esprit de la composition de V ou de P, qui suggère plutôt un objet de vénération...

Les nimbes roses sont, en P comme en V, donnés à ceux qui transmettent la volonté de Dieu — Samuel (en P seulement) qui obéit à l'ordre divin, la personnification qui explicite son geste — tandis que ni David, ni Jessé ne reçoivent le nimbe des saints, normalement doré. Un nimbe rose se retrouve dans la scène de l'Onction de David du Psautier de Londres (Br. Lib., Add. 36928), pour Samuel seul[26]. Sans évoquer les nimbes verts, plus spécialement royaux, ni le rôle connu à Byzance des nimbes colorés[27], et compte tenu de l'absence dans nos images du nimbe de sainteté, il faut admettre que les nimbes roses expriment ici l'initiative de Dieu dans le sacre du jeune berger et traduisent, comme la corne-relique, une méditation sur les choix de Dieu.

Une analyse iconographico-stylistique des fonds architecturaux de la scène de l'Onction en P et en V, mais aussi dans le Grégoire de Nazianze de Paris et sur la cassette romaine, précise l'allure du modèle — direct ou indirect — de ces quatre œuvres, assez proches dans temps. Le hall, qui limite à gauche l'arrière-plan de P et de V, se retrouve dans ses moindres détails à l'extrême droite du tableau du Par. gr. 510, déplacé, à l'évidence, pour les besoins d'une composition à dominante horizontale: la petite superstructure, construite sur la terrasse à la façon des modestes habitations antiques, attestées par la peinture[28] et par les textes anciens[29], témoigne de sa présence dans le modèle, même si l'on ne connaît pas ici son rôle exact, pas plus d'ailleurs que celui du hall qui la porte. Mais ce type de hall, bâtiment largement ouvert, plonge ses racines dans l'art antique, comme le prouvent les détails mêmes d'une fresque de Boscoreale[30].

[25] Sur l'ample question des origines iconographiques de l'Onction de David et sa place dans un cycle «biographique» de David, voir spécialement A. Cutler, A psalter from Mar Saba and the evolution of the Byzantine David cycle, *Journal of Jewish Art* 6 (1979), 39-63, et K. Weitzmann, The Psalter Vatopedi. Its place in the aristocratic Psalter recension, *JWalt* X (1947), 21-51 (rééd. dans *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Londres 1980, III). Sur l'absence de toute onction impériale à Byzance jusqu'au XIIIe siècle, voir du point de vue iconographique C. Walter, *op.cit.* (n. 11), et du point de vue liturgique, M. Arranz, L'aspect rituel de l'onction des empereurs de Constantinople et de Moscou, *Atti del I Semanario internazionale di studi storici «Da Roma alla terza Roma» (21-23 aprile 1981)*, Rome 1981, 407-415.

[26] A. Cutler, *op.cit.* (n. 25), 43.

[27] D. Mouriki, *The Mosaics of the Nea Moni on Chios*, Athènes 1985, II, pl. 52-53 et I, 138-139, où elle fait le point sur les nimbes colorés. Le problème pourrait sans doute encore être approfondi, voir les exemples cités par A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986, 216; voir aussi les nimbes bleus de David et Salomon dans l'Anastasis et les nimbes bleus et roses des anges de la Vision d'Habacuc dans le manuscrit de l'Athos, Pantéléimon cod. 6, fol. 2 et 5v: S. M. Pelekanidis - P. C. Christou - Ch. Tsioumis - S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, II, Athènes 1975, fig. 296-297.

[28] M. Rostowzew, Hellenistisch-römische Architekturlandschaft, *RM* 1-2 (1911), 57-58, analysant les superstructures architecturales de Pompéi, cite des exemples avec des terrasses à galeries (fig. 32 et 48); on rencontre de telles superstructures sur des terrasses sans galerie: ex. P. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass. 1953, 200-201, pl. XXX, avec l'édifice à piliers supportant une haute superstructure.

[29] Les textes fournissent des indices de l'existence de constructions légères, édifiées sur les terrasses où un chrétien pourchassé se cache: voir Marc le Diacre, *Vie de Porphyre, évêque de Gaza*, 98, 16, éd. H. Grégoire et M. A. Kugener, Paris 1930, 76, avec référence au texte du martyre de Polycarpe, qui évoque peut-être une chambrette de ce genre: pp. 139-140.

[30] Voir spécialement une fresque conservée à Londres, au British Museum et reproduite dans G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milan 1929, 77, pl. CLXVIII.

Par ailleurs la cassette romaine, avant de récents effritements que semble révéler le décalage des clichés photographiques[31], figurait nettement un ciborium, derrière la figure de Samuel, comme dans P et V. Supprimé dans le Par. gr. 510 pour réduire l'espace en hauteur et assurer le glissement du hall pour peupler l'espace latéral, ce ciborium de l'ivoire romain permet, jusque dans l'abréviation de la composition, de confirmer et les initiatives du peintre du Grégoire de Nazianze de Paris, lui aussi abréviateur, et l'existence de ce ciborium dans le modèle commun. Ce ciborium sert de mise en valeur solennelle de la scène de l'Onction, où Samuel est censé officier sous la coupole, là même où trônaient les dieux dans l'art antique[32].

L'ensemble de nos scènes d'Onction permet ainsi de reconstituer le modèle utilisé, non seulement pour les acteurs du sujet figuré, mais aussi pour le fond architectural, fidèlemement repris par P et par V. La datation de ce modèle, antérieur à 880, transmettant fidèlement des façons de faire antiques, qui revivront pendant toute la «Renaissance macédonienne»[33], ne peut être hypothétiquement suggérée que dans une étude plus générale qui paraîtra bientôt pour accompagner le volume du fac-similé du Vaticanus Reginensis graecus[34].

[31] Ce décalage s'observe aisément sur les clichés reproduits dans les deux articles de A. Cutler - N. Oikonomides et de H. Maguire, *op.cit.* (n. 16), fig. 2, p. 79 et fig. 3, p. 90. J'espère observer l'état actuel de ce détail, lors d'un séjour à Rome, dans les semaines qui viennent.

[32] Une sorte de ciborium à quatre colonnes, à architrave, à calotte (dont l'intérieur et l'extérieur sont à peine suggérés) domine le trône du dieu-soleil qui siège au premier-plan dans une peinture de la Domus Aurea de Néron, à Rome, transmise par un dessin du XVIIIe siècle: analyse et analogies dans G. M. A. Hanfmann, *The Seasons Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge Mass. 1951 (repr. New York et Londres 1971), I, 129 et II, fig. 82.

[33] Sur l'importance et les réinterprétations chrétiennes des motifs antiques dans l'art byzantin et dans ses renaissances, voir la contribution fondamentale d'E. Kitzinger, The Hellenistic heritage in Byzantine art, *DOP* 17 (1963), 95-115 (qui cite plusieurs fois le Par. gr. 139). Je mesure ma lacune quand j'ai omis de citer cette étude dans mon article jadis consacré à la Naissance de David dans le ms. 3 de Dumbarton Oaks (*TM* 8 (1981), 125-135), où elle aurait tellement amplifié certaines de mes remarques.

[34] L'état des questions et le rappel de la riche bibliographie des deux manuscrits remontant à plus d'un siècle sont donnés dans le volume d'études du fac-similé de V.

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DU CYCLE ILLUSTRATIF DANS LE PSAUTIER TOMIČ*

AXINIA DŽUROVA

Le Psautier de Tomič, Moscou, Musée historique, No 2752, ne contient aucune indication directe quant au temps et au lieu de sa création. L'analyse de son histoire, de son état physique, de sa reliure, du nombre et de la composition des cahiers et des filigranes pourrait fournir d'importants renseignements indirects sur le lieu, le temps et le milieu de son exécution.

Le fait que le manuscrit était relié à plusieurs reprises est la raison pour laquelle M. V. Ščepkina a renoncé à la délimitation des cahiers, mais le travail concret sur le codex montre que la plupart des cahiers sont de huit feuillets, à l'exception de ceux avec miniatures en pleine-page (comme dans la Chronique de Manassès, 1344-1345, Vat. Slav. 2) ou bien des miniatures liées à la fin des blocs textuels. Par exemple, le cahier mis à la fin des chants bibliques est de cinq feuillets. La pagination des cahiers, faite en haut des feuillets est originale — elle appartient au copiste ou à celui qui avait compté les cahiers, tandis que sur le verso des derniers feuillets elle est originale en partie. Par endroits on découvre des traces d'un travail rapide ou collectif qui visiblement manquait souvent de coordination. Par exemple, à trois endroits (fol. 30-31, 136-137, 200-201) un feuillet a dû être coupé tandis que le folio 249 est double à cause d'une miniature commencée incorrectement, sur laquelle on a collé ensuite un second feuillet avec la miniature «La danse de Miriam». Les folios 3 et 4, contenant les deux premières miniatures du manuscrit, sont séparés du cahier suivant, tandis que les trois derniers cahiers contiennent 28 miniatures, illustrant l'Acathiste de la Vierge et les Antiennes Pascales. Ces miniatures qui se distinguent des autres par l'intensité du coloris et l'expressivité du dessin ont probablement permis à M. V. Ščepkina de supposer une intervention plus tardive, réalisée au temps de la reliure du manuscrit en Moldavie vers les années 70 du XVIe siècle — supposition corroborée par l'analyse des filigranes. Il est possible que les différences stylistiques de cet ensemble de miniatures tiennent au changement de peintre — phénomène fréquent lors du travail collectif pratiqué dans les grands scriptoria des monastères.

L'analyse des filigranes ne nous renseigne pas de manière catégorique sur la datation et la localisation du monument, puisqu'aucun des manuscrits conservés en Bulgarie ne présente le même jeu de filigranes, dont certains représentent la variante la plus ancienne de ce type, enregistrée jusqu'à présent dans un manuscrit bulgare. Toutefois, on pourrait en tirer quelques conclusions. L'ancienneté de certaines filigranes ainsi que l'utilisation de quelques espèces de papier, rares en Bulgarie, montrent que le manuscrit était créé à proximité d'un centre commercial développé qui entretenait des relations directes avec les commerçants italiens. A l'époque, de tels centres étaient Sosopol, Nessébar, Melnik et la capitale Tirnovo. La composition de la page suit le schéma $2 + (2 + 1)\frac{2}{2}$.

Le manuscrit présente une disposition modulaire de tous les éléments de la page — caractères, ornements, illustrations. Le module de base, c'est la dimension de la lettre. La correlation entre la

* La littérature principale et les notes bibliographiques sur les problèmes du présent article, v. A. Džurova, Tomič psalter, I-II, *Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia*, I, Sofia 1990.

lettre, l'initiale, la vignette et la dimension du feuillet suit le schéma 1: 10: 15: 25: 60. Le rapport entre les lettres du texte et l'écriture maniérée est de 1: 4. On peut rencontrer l'emploi de telles normes, témoignant d'une standartisation du processus, dans les manuscrits faits à Byzance, notamment dans les ateliers de Constantinople, pendant la seconde moitié du XIIIe siècle.

L'illustration du codex est en rapport étroit avec les unités textuelles. On est en présence d'une subordination réciproque des deux composantes de l'organisme du livre: la composante ornementale et figurative et la composante sémantico-textuelle. Les miniatures en pleine-page (in folio), ainsi que les vignettes, exécutées dans un style néobyzantin, créent des accents fonctionnels et constructifs. Elles sont subordonnées d'une part à la microstructure du texte du psautier et de l'autre aux unités textuelles rajoutées à la fin du psautier qui enrichissent sa macrostructure. Le type de présentation du Psautier de Tomič révèle que dans sa décoration fonctionnent les prototypes propres aux manuscrits byzantins sur parchemin depuis le XIIIe siècle et qui chez nous étaient utilisés dans les manuscrits sur papier au XIVe siècle. Cela est bien naturel si l'on tient compte du fait que chaque modèle employé comporte des caractères considérablement plus archaïsants par rapport au développement de l'écriture ou à la rédaction de la langue, qui reflètent plus rapidement les changements concrets de l'époque. La segmentation du texte du Psautier de Tomič a subi certaines modifications par rapport à la norme graphique que représente le psautier glagolitique slave le plus ancien - le Psautier bulgare du Mont Sinaï (Sinaï, Monastère Sainte-Catherine, Ms. Slave No 38) du XIe siècle qui est du type archaïque mixte constantinopolitaino-palestinien. Dans ce psautier chaque verset commence par une initiale agrandie et se termine par un signe de ponctuation. La nouvelle rédaction du texte du psautier, celle du Mont Athos, qui est liée aux changements des *typikons* dont rend compte le Psautier de Tomič, conserve ce commencement à la ligne de chaque verset, mais renonce à l'agrandissement obligatoire de l'initiale et au signe de ponctuation à la fin. Les épigraphes des psaumes sont supprimées et au lieu de «sedalni» on emploie «katisma». Ces modifications sont en rapport avec le changement des *typikons* dont témoignent le Psautier de Radomir (Mont Athos, Zografou, I.d.13) du premier quart du XIIIe siècle et celui de Norov (Moscou, Musée historique, Uvar. 285) de la première moitié du XIVe siècle. Déjà au XIIIe siècle, à la suite des croisades et à cause des conditions difficiles dans lesquelles avait lieu la liturgie, le *typikon* de Jérusalem (monastique) se substitue progressivement à celui de Studion jusqu'à s'imposer au XIVe siècle. La structure des psautiers, y inclu celle du Psautier de Tomič, est de plus en plus liée à l'importance grandissante du Livre d'heures qui témoigne du lien entre le missel et le psautier ainsi qu'au remplacement des suppléments liturgiques intérieurs par les suppléments qui suivent à la fin du texte. Ces suppléments englobent des canons variés, des heures canoniales, un acathiste, des antiennes, quelques catènes canoniales etc.

Le système d'écriture du Psautier de Tomič montre que la norme graphique avait déjà atteint la plupart des tracées des lettres qui, dans les manuscrits les plus anciens de Tirnovo, étaient encore loin de se conformer aux règles communément admises. Les parallèles entre son graphisme et celui du Tétraévangile de Londres - 1356 (Londres, Musée Britanique, Add. Ms. 39627) indiquent que les différences dans la composition des signes de ponctuation et d'abréviation rattachent ces deux manuscrits, créés presque simultanément, à des scriptoria différents. Le Psautier de Tomič représente une des copies les plus anciennes en moyen bulgare, créée au milieu du XIVe siècle sur le Mont Athos. Canonisée par le patriarche Euthyme, cette rédaction s'était très répandue parmis les Slaves du Sud, en Valachie et en Moldavie au cours du XVe-XVIe siècle. Elle pénétra aussi en Russie où, pendant un certain temps, elle fut employée en même temps que la rédaction de Cyprien avant que cette dernière ne la remplace.

Le texte du Psautier de Tomič présente de la manière la plus suivie les particularités de la rédaction de Mont Athos. Du point de vue lexical, elle suit plus fidèlement le texte grec que les rédactions archaïques. Mais elle le fait d'une façon plus modérée que la rédaction de Norov qui le traduit presque littéralement. La rédaction de Mont Athos ne suit la syntaxe grecque que dans les cadres de

l'usage permis par la norme slave. De même, la tendance au calquage est limitée par le désir d'archaïser le texte, tendance qui caractérise la rédaction des livres liturgiques à cette époque.

La classification typologique des psautiers est objet de recherche depuis plus d'un siècle. Malgré l'établissement de quelques nouveaux points, on n'a pas encore réussi à faire une délimitation rigoureuse des particularités spécifiques des rédactions adoptées et appliquées à l'illustration des textes des psautiers. Et cela pour plusieurs raisons. La reconstitution de la génèse et de l'évolution de chaque rédaction, et particulièrement en ce qui concerne ces psautiers slaves qui ne sont pas des archétypes de leurs branches respectives, est liée aux changements dans la pratique liturgique. D'autre part, les psautiers qui reproduisent des modèles précédents, véhiculent le polysémantisme venant de la couche antérieure de l'évolution des psautiers. On est obligé d'y ajouter les préférences des nouveaux mécènes - commanditaires et le rôle d'archétype que chaque manuscrit commence à jouer dès le moment de sa création. Suivre l'évolution des illustrations des psautiers avec suppléments liturgiques devient un travail d'autant plus difficile du fait que la corrélation entre le texte et les illustrations varie selon les différentes périodes de leur évolution. Par endroits, l'illustration se substitue au texte à la suite de l'utilisation quotidienne de ces psautiers.

Très souvent la place de l'illustration a été considérée d'une manière isolée, sans tenir compte du genre du manuscrit. Une telle approche mène à la division formelle des psautiers en deux groupes: ceux dont les illustrations occupent la marge et ceux qui possèdent des illustrations en pleine-page. En d'autres cas, la classification se fait exclusivement d'après le lieu de la création du manuscrit, psautiers monastiques ou aristocratiques. De cette façon, les raisons de caractère intratextuel (microstructural) et macrostructural restent au second plan. L'évolution des unités textuelles n'est pas jugée en vue des changements dans les fonctions du psautier. L'apparition des illustrations à des endroits différents du texte ainsi que leur groupement ou leur espacement à de grandes intervalles ne sont pas fortuits, mais dépendent de l'évolution du psautier en tant que phénomène littéraire ou liturgique — problème qui n'a pas encore fait d'objet d'une analyse détaillée.

Nous trouvons particulièrement intéressant le fait que les anciens psautiers grecs enluminés du type du Psautier de Chloudov (Moscou, Musée historique, gr. 129) du IXe siècle et le Psautier 61 du monastère Pantocrator sur le Mont Athos, présentent des parallèles avec les psautiers slaves avec suppléments liturgiques et notamment avec le Psautier de Radomir, le Psautier de Tomič et le Psautier Serbe (Munich, Bibl. Nation. de Bavière) No 4 de la fin du XIVe siècle. On y décèle la relation réciproque entre le type monastique et le type liturgique de psautiers avec suppléments liturgiques. Dans ces derniers le matériel illustratif s'organise en trois parties: miniatures d'introduction qui rappellent le caractère transitoire de la vie humaine; miniatures qui interprètent les prophéties et de cette manière rendent le texte plus accessible; miniatures qui se rattachent aux textes liturgiques, particulièrement nécessaires à la liturgie individuelle. Les motifs hagiographiques sont la source idéologique des miniatures. Malgré la particularisation évidente des psautiers avec suppléments liturgiques, le problème de leur origine n'est pas encore résolu. Leur prototype le plus ancien, le Psautier de Chloudov et aussi le Psautier 61 du monastère Pantocrator au Mont Athos, témoignent de l'existence de prototypes déjà au IXe-XIe siècle, c'est-à-dire à l'époque de l'expansion accrue du mysticisme, lorsqu'on crée des illustrations qui se rapportent à des textes liturgiques et à d'autres textes. La segmentation codicologique du manuscrit et les modifications dans la composition et dans le texte stimulent l'évolution de l'illustration dans les psautiers slaves qui va depuis les illustrations dans le texte jusqu'à un tableau-représentation dont le caractère, s'éloignant considérablement de l'icône en tant que telle, est plutôt didactique et dogmatique. Cela rend possible la définition plus précise de ce type de rédaction des psautiers. Ainsi, par sa composition, le Psautier de Tomič est un psautier avec suppléments liturgiques, par sa fonction il n'est pas exégétique. En même temps, par son texte il appartient à la rédaction du Mont Athos et ses illustrations le rangent parmi les psautiers du type mixte.

L'apparition parmi les Slaves de psautiers illustrés slaves du type du Psautier de Tomič et du

Psautier serbe ne devrait pas s'expliquer uniquement par leur transformation en livres de prière individuelle, invitant le croyant à la méditation — processus qui caractérise la société byzantine tardive, parce que le lien entre le texte et les illustrations montre que de tels processus de rédaction existaient plus tôt, au XIIIe-XIVe siècle. Appliquer certaines ressemblances dans la transformation du psautier en livre de prière individuelle, que l'on observe à l'Ouest, aux psautiers slaves, c'est faire une extrapolation artificielle. Le bréviaire et le Livre d'heures, les missels à l'Ouest et à l'Est, suivent de différentes voies de développement. Autrement dit, les psautiers slaves reconstituent, dans une variante abrégée, le type de rédaction des psautiers liturgiques avec suppléments liturgiques du XIe siècle et ce sont justement ces psautiers qui, au XIVe siècle, se substituent aux rédactions, dites «aristocratiques» et «monastiques». Cela tient à la tendance de transformer le psautier en livre de prière individuelle du moine et à la renaissance récente de l'ascétisme et plus particulièrement de l'hésychasme. De cette manière, la rédaction du Psautier de Tomič rend compte des changements liés à la structure générale de la vie spirituelle de la société byzantine tardive et en particulier de celles des Slaves du Sud.

Que synchronisent les miniatures du Psautier de Tomič, à la suite de l'application du procédé du «texte ouvert», caractéristique du Moyen Age et sur lequel s'appuie l'exégèse elle même? En quoi consiste leur parallélisme? Que pouvons-nous saisir par l'analyse intertextuelle des neuf miniatures en pleine-page, qui contiennent des formules illustratives répétées et complémentaires?

La première miniature «La fin de la vie humaine» nous renvoie aux modèles iconographiques du XIIe-XIIIe siècle et nous introduit dans une indication thématique globale au cycle d'illustrations du Psautier de Tomič. Elle évoque le Châtiment qui vient à la fin de la vie humaine à travers l'idée de l'aspect transitoire de notre existence terrestre et du Jugement qui approche; elle incite au recueillement intérieur. Tout cela convenait admirablement aux psautiers de prière individuelle. Le code informationnel qui sous-tend la miniature «Le partage des vêtements» est lié à la consolidation de la doctrine orthodoxe officielle, et dirigé contre les hérétiques qui mettent en doute l'unité de la Trinité. De même, la miniature «La Vision des prophètes Isaïe et Ezechiel» se rapporte à un des thèmes principaux de l'art byzantin — le thème de la défense des doctrines théologiques, attaquées par les hérétiques — l'unité de la Trinité, l'idée au Salut par la Résurrection et l'Incarnation. Cette miniature est une confirmation visuelle du dogme concernant les deux natures du Christ, c'est-à-dire la réalité du Verbe incarné dans une image humaine et par là, la possibilité de la voir et de la reproduire. La place même de «La Vision des prophètes Isaïe et Ezechiel», illustrant le psaume 76 et voisinant avec la miniature «Moïse, prêchant la loi dans le désert», par laquelle on souligne l'importance du psaume suivant, 77, où sont décrites les bontés et les punitions divines que Dieu envoya au peuple d'Israël, produit un effet d'avertissement aux pécheurs, que déjà suggérait la miniature initiale «La fin de la vie humaine». Autrement dit, les miniatures en question évoquent le Jugement Dernier. Les visions des prophètes Isaïe, Ezechiel et Moïse ainsi que «La réception de la loi par Moïse» représentent encore une fois sous une forme visible le parallélisme typologique Ancien-Nouveau Testament, sous-jacent à l'ensemble du cycle d'illustrations: Isaïe prédit l'avènement du Christ, glorifié par les Evangélistes ainsi que l'Incarnation divine; Ezechiel, le Jugement Dernier lié au Châtiment; Moïse et Isaïe appliquent la loi divine. On peut faire ici un parallèle entre Moïse et le Christ, puisque la miniature avec la vision est placée avant le psaume 77 qui montre Moïse dans le rôle de chef religieux et chef d'Etat.

La pratique liturgique, comme nous avons déjà dit, influence la disposition des miniatures — leur groupement à un endroit ou leur apparition à des grands intervalles. Entre fol. 247 et fol. 249 sont placées successivement cinq miniatures (deux qui illustrent le combat de David contre Goliath et trois qui se rapportent au Chant premier de Moïse); leurs formules illustratives renvoient aux miniatures du Livre des Rois et des Octateuques. Le cycle développé qui se rapporte au Chant premier de Moïse — «L'exode de l'Egypte», «La traversée de la Mer Rouge» et «La danse de Miriam» — se trouve sous l'influence directe non seulement du Livre des Rois et des Octateuques, mais aussi du

cycle liturgique. De cette manière, les miniatures nous orientent vers la tradition inscrite dans le prototype du Psautier de Tomič, lequel probablement présentait un rapport beaucoup plus manifeste entre les différents textes liturgiques (dans ce cas, hymne à la Vierge et théotikons, pris de l'Octateuque) et les illustrations, à la différence des psautiers slaves où le texte liturgique avait fini par céder la place à l'illustration.

Il est très difficile à présent de reconstituer le moment où les miniatures en pleine-page primitivement réunies furent séparées et placées à des endroits différents du texte (au début du psautier, psaume 76 et psaume 77, à sa fin, avant ou à la fin des chants), faute de chaînons intermédiaires entre les prototypes grecs du IXe-XIe siècle et leur branche postérieure — les psautiers slaves enluminés du XIVe-XVe siècle. On ne pourrait reconstruire la structuration qui se poursuit depuis ce type ancien de psautiers grecs où les miniatures en pleine-page étaient de toute évidence réunies ensemble jusqu'à ceux du XIVe-XVe siècle sans l'analyse du rapport entre les illustrations et le cycle liturgique que l'on retrouve dans tous les psautiers grecs et slaves connus jusqu'à présent. Pourtant, cette analyse n'est faite que partiellement. Par exemple, la disposition des miniatures illustrant la victoire de David au début du Psautier de Hamilton (Berlin, Preussische Landesbibliothek, Codex 78 A9) donne à l'ensemble du cycle d'illustrations un caractère différent de celui qui se dégage des psautiers dont la miniature initiale met au premier plan l'aspect moralisateur et didactique. Dans le Psautier de Tomič le triomphe de l'innocence est placé à la fin du psautier et au début des chants bibliques. De cette façon, il est intimement lié aux trois miniatures suivantes qui illustrent le passage à travers le péché, le Baptême et le triomphe des Justes (le passage des âmes du monde des péchés vers le royaume promis de Dieu). On est en présence d'une interprétation théologique et symbolique de ces miniatures dans le contexte de la purification par l'eau. Ce n'est pas un hasard si onze des quinze psautiers grecs et slaves connus rapportent «La traversée de la Mer Rouge» au psaume 77 qui raconte le miracle de l'eau.

De même, la miniature, disposée en trois registres, illustrant la «Parabole du Bon Samaritain», placée avant l'Acathiste de la Vierge est entièrement liée au cycle liturgique. Elle se rapporte davantage au stichère lié à la «Parabole du Bon Samaritain» qu'au contenu de l'Acathiste de la Vierge. Ainsi, le canon de Joseph l'Hymnographe est-il resté sans illustration, tandis que le premier stichère est doté d'une miniature illustrant l'amour entièrement dévoué à l'homme et au genre humain tout entier. En ce sens, la conception idéologique du cycle d'illustrations, portant sur le Châtiment du pécheur et l'éloge de la vertu, de l'innocence et de l'amour, trouve son expression dans la correspondance entre le texte et l'illustration dans l'Acathiste de la Vierge et les Antiennes Pascales. L'introduction d'une telle miniature et d'un texte avant l'Acathiste n'est pas signalée dans les psautiers byzantins connus.

Les inscriptions au dessus de l'illustration de la «Parabole du Bon Samaritain» par le biais du stichère indiquent le lien liturgique du thème du Samaritain avec les thèmes du Carême et celui de la Vierge. Le texte du stichère symbolise les remords qui accompagnent l'homme le long de son chemin de Jérusalem - le Paradis, vers les passions de Jéricho, les tentations de l'existence terrestre. Dans le service liturgique, l'office de l'Acathiste de la Vierge est fixé pour le samedi de la cinquième semaine du Carême. La nouvelle fête, héritière des couches liturgiques antérieures inclut, selon le principe de la continuité, le thème du Bon Samaritain. De cette manière, le stichère devient partie intégrante de l'office du soir. En ce sens, les illustrations de la «Parabole du Bon Samaritain» font partie de ces formules illustratives du Psautier de Tomič qui permettent de saisir la conception idéologique et iconographique générale du manuscrit: le comportement du pécheur et du juste, ses préparatifs pour le Jugement Dernier et le Salut. En même temps ces formules soulignent le rôle de la Vierge en tant que protectrice de l'humanité qui vit dans le péché. Elles ferment le code informationnel du psautier.

En général, les miniatures en pleine-page dans le Psautier de Tomič laissent voir la mise en rapport des différents événements dans la vie de la Vierge et du Christ avec les situations sacrales

semblables d'autres personnages bibliques. Le système de la communication littéraire et figurative s'appuie sur la corrélation entre les événements néotestamentaires et le supertexte de la chrétienneté, le corpus vétérotestamentaire. La méthode de la reflexion artistique double, selon le principe du parallélisme symbolique, suppose une lecture multiple des textes bibliques même lorsqu'il s'agit de copier les modèles. Ainsi la rédaction du texte, le rajout de suppléments liturgiques, l'accroissement du rôle des illustrations et l'abandon de certaines parties du texte sont liés aussi bien au prototype et à son évolution qu'à sa nouvelle lecture et résultent d'un nouveau type de communication du texte sacré, d'une modification de l'information dogmatique et du canon au niveau de l'orthodoxie officielle.

La réalisation de cette communication se fait exclusivement dans l'espace-temps liturgique. En ce sens, par son appartenance rédactionnelle, la dépendance du Psautier de Tomič de la pratique liturgique est naturelle. Les significations néotestamentaires, surajoutées au texte du psautier, rendent polysémiques ses propres niveaux sémantiques. Le but principal du code informationnel inscrit dans les formules illustratives en pleine-page détermine dans la même mesure le jeu de modèles-types, d'images-modèles à l'aide desquels cette polysémie fonctionne au niveau de la couche médiatrice. La culture médiévale se sert de systèmes signifiants essentiels et secondaires. Sans les connaître, on ne pourrait pas saisir l'essence du système culturel. La structure de la culture médiévale s'appuie sur le système de signes qui fonctionne par l'image et par le mot. Sa composante principale, c'est l'énergie de la couche symbolico-mythologique dans le modèle médiéval, autrement dit, la rénovation des archétypes culturels par rapport à des idées déterminées. Les causes de ce retour, loin d'être propres à la seule Bulgarie, ne sont pas intérieures, mais expliquent l'hésychasme en général. Au XIVe siècle dans les Balkans, on observe un retour au modèle réalisé dans la plénitude des possibilités qu'il propose. C'est un processus qui se déclanche après le XIIIe siècle, multiforme et ethnisé. Ce retour aux modèles et aux prototypes apparaît à Byzance même et c'est lui que la réforme d'Euthyme réglemente. Le XIVe siècle est marqué par un processus de maintient des modèles, cela malgré leur modification. C'est pour cette raison que la culture du XIVe siècle porte, dans une certaine mesure, les signes de «secondarité», indépendamment du fait qu'elle se fonde sur la richesse des codes culturels hérités qui renvoient aux couches lointaines du temps, lorsque s'ébauchaient les premières limites, les contours primitifs des signes-symboles.

Des miniatures, disposées dans le texte du psautier, soutiennent aussi le code informationnel qui sous-tend les illustrations en pleine-page. Nous proposons un seul exemple — l'iconographie rare de «La Résurrection du Christ» (psaume 67 et côndakion XII) et «La descente aux Limbes» (psaume 23). La délivrance d'Adam, d'Eve et des Justes de l'Ancien Testament de l'enfer n'est pas représentée dans les trois miniatures et l'accent est mis sur le Christ triomphant. On pourrait y ajouter le type iconographique exceptionnel de la miniature «La délivrance d'Adam et Eve» qui se rapporte aux Antiennes Pascales et achève le cycle d'illustrations du psautier. Entre Adam et Eve, au lieu du Christ, sur la Croix est représentée la Vierge à l'enfant, présage de la délivrance et du Salut du genre humain. Cette représentation est une réplique du contenu des chants exécutés à la veille des fêtes et des cantiques en l'honneur de la nativité du Christ. Le type iconographique du Christ triomphant sans la délivrance d'Adam et Eve est très archaïque. De plus, il permet de reconstruire la génèse de ce type de psautiers appartenant aux psautiers grecs les plus anciens, dans lesquels les scènes «La délivrance d'Adam et Eve» et «La descente aux Limbes» étaient représentées séparément. Plus tard le premier type iconographique disparaît et la composition, développée de «La délivrance d'Adam et Eve» liée à l'iconographie impériale et à la Rédemption, finit par s'imposer. La présence de cette iconographie rare dans le Psautier de Tomič montre que par rapport aux autres manuscrits grecs et slaves du XIIIe-XIVe siècle celui-ci s'approche beaucoup plus étroitement des prototypes grecs. En outre elle est en rapport proche avec les autres formules illustratives sémantiques du psautier. Les quatre dernières miniatures qui illustrent les Antiennes Pascales du Psautier de Tomič — «La synaxe

des archanges», «Les Saintes femmes au Tombeau du Seigneur», «L'Hospitalité d'Abraham» et «La délivrance d'Adam et Eve» — suggèrent l'idée du pouvoir de la Croix sur le mal et la mort au lieu de représenter la délivrance concrète d'Adam et Eve. En même temps elles sont intimement liées aussi bien au texte de l'antienne qu'au code sémantique intégral du cycle d'illustrations puisqu'elles terminent les formules iconographiques des psaumes 23 et 67 et celles du condakion XII, illustrant l'apothéose de l'innocence, une des doctrines principales du christianisme. Tout ce que l'on vient de dire oriente la recherche vers le centre éventuel où ce manuscrit était copié, dans des milieux officiels, aristocratiques ou religieux.

Les dix-huit miniatures du manuscrit, que l'analyse comparative a permis de retrouver uniquement dans le Psautier de Munich, rendent possible la même conclusion. Ce sont des illustrations de la vie de David, des scènes de la vie du Christ et de la Vierge, de la vie monacale, des portraits des saints, de moines et d'évêques. Avec de rares exceptions les miniatures, liées aux principales fêtes de l'Eglise, illustrent les versets tirés des psaumes que l'on chante ou que l'on récite à ces fêtes. Il y en a qui servent d'antiphones à la liturgie (18.5; 39.1; 131.1), d'autres correspondent au corpus de psaumes choisis que l'on chante, tout en les alternant avec les cantiques en l'honneur de la fête immédiatement après le troisième verset de l'office du matin, lorsque le clergé quitte l'autel et l'icône célébrée est portée vers le *proskynétarion* (45.2; 65.1; 71.11). Certaines miniatures s'inspirent de motifs hagiographiques. L'illustration du psaume 92.1 avec la scène de la «Transfiguration», cas unique dans les psautiers slaves, montre une tolérance à l'égard de la réinterprétation individuelle du psaume dans une optique propre aux milieux des moines ascètes et respectivement hésychastes — l'accent est mis sur la lumière qui inonde le Mont Thabor au moment de la Transfiguration. Une telle explication est parfaitement possible si l'on considère l'évolution de l'illustration dans le psautier comme une conséquence de processus particulièrement actuels pour leur époque — au IXe siècle elle reflète l'état des disputes théologiques pendant la période de l'iconoclasme (le Psautier de Chloudov), au XIe siècle l'hagiographie pénètre avec insistance dans l'illustration des psautiers à la suite du recueillement théologique et du mysticisme (le Psautier de Londres et le Psautier du British Museum), au XIVe siècle le Psautier de Tomič et celui de Munich témoignent d'un nouvel essor de l'illustration en tant que commentaire théologique, hérméneutique et liturgique, résultant d'une résurrection de l'ascétisme qui n'est pas sans rapport avec les idées hésychastes. L'influence puissante de la liturgie se dégage de l'illustration du psaume 118 dans les deux miniatures se rapportant aux versets 1 et 131: «Bénis soient les innocents» et «Adam, animé par le souffle créateur». La première miniature explique l'introduction de ce psaume dans le service funèbre, tandis que la seconde est influencée par les cantiques exécutés le samedi, durant l'office du matin. De même, la scène «La Nativité de la Vierge», illustrant le verset 11 du psaume 131 se rapproche de l'office qui a lieu le matin de la Nativité de la Vierge, lorsqu'on chantait les versets 1, 2, 6, 11, 13 pour célébrer sa gloire. Le stichère 134 et le suivant, 135, sont utilisés comme des psaumes du *polyeleus* au cours de l'office du dimanche et des fêtes. Cela remplace katisma XVII (psaume 11). Le rite d'exposer l'icône célébrée dans le *proskynétarion* pendant que l'on chante ce *polyeleus* est en rapport avec les stichères cités. L'illustration «Prière devant l'icône du Christ» du psaume 134 relève justement du *polyeleus*.

L'Acathiste dans le Psautier de Tomič est le cycle illustré le plus ancien que nous connaissons. Sa fréquence dans les ensembles de fresques et dans les psautiers illustrés de cette période tient aussi à l'acroissement de l'intérêt pour les œuvres d'inspiration lyrique ou dogmatico-didactique qu'au fait que, dans le personnage de la Vierge, le mutisme trouve sa justification et son éclaircissement. Très souvent elle est interprétée comme un symbole de la communion entre l'homme et Dieu. De cette manière, dans l'Acathiste tout en magnifiant la Vierge et le Christ, on souligne indirectement l'importance de la prière, du recueillement et de l'élévation vers Dieu, et cela rejoint certains moments de la philosophie hésychaste.

Le cycle d'illustrations dans le Psautier de Tomič est en rapport étroit avec la doctrine officielle

de l'orthodoxie et témoigne de l'essor spirituel et religieux du clergé hésychaste. On procède à des modifications de l'iconographie dans les cas où le dogme, mis en doute, demande une puissante défense figurative. Ainsi, les miniatures en pleine-page sont plutôt une sorte d'accents illustratifs de caractère didactique et dogmatique que des images incitant à l'adoration et à la prière.

L'examen des particularités iconographiques des miniatures dans le Psautier de Tomič, la parenté avec le prototype éventuel et l'éloignement de celui-ci, l'accumulation de différents niveaux sémantiques et interprétatifs pourraient nous renseigner sur la société et son modèle. Le modèle est moins susceptible de montrer le monde que de rendre compte de la signification que celui-ci prend pour les gens. Dans le Psautier de Tomič la reproduction fidèle du prototype et l'examen des écarts de ce prototype nous permettent de le définir comme un monument caractéristique de l'art du XIVe siècle. En général, les illustrations sont une réplique du code classique de Byzance (c'est-à-dire, l'époque des Comnènes) et par conséquent sont davantage une modification et une réduction de ce code, qu'un message original du XIVe siècle. Et cela semble naturel si l'on considère les processus du point de vue synchronique. Pendant cette période, il existe chez nous une sorte de réflexion de Byzance, une interprétation de sa culture au second niveau. Mais du point de vue de la diachronie, c'est-à-dire, des manifestations les plus profondes et les plus essentielles de la reproduction fidèle des prototypes, ces processus préparent et préservent, par le biais de l'art et plus tard par la réforme normative et orthographique d'Euthyme, la vie future de la culture et de la société dans la nouvelle situation, créée après le XIVe siècle sur la péninsule balkanique et concernant les Slaves en général. Au XIVe siècle, chez nous, on s'emploie à conserver l'information artistique de la période des Comnènes et à lui redonner de l'éclat, sans pour autant éliminer la pénétration des tendances nouvelles de l'art des Paléologues. Les manuscrits illustrés bulgares ainsi que certaines orientations archaïsantes de notre art monumental pendant cette période, par leur système artistique, s'insèrent d'une manière conceptuelle dans la réforme normative et orthographique d'Euthyme. Sa valeur consiste dans l'immuabilité des procédés rhétoriques, dans les indications de suivre les chemins battus. L'idéal biblique de l'époque et la conservation des prototypes du monde slave en sont le témoignage convaincant.

Que pourrait déceler l'analyse stylistique du Psautier de Tomič ? Comparé au manuscrit slave qui lui est le plus proche, la Chronique de Manassès, il présente des ressemblances, mais aussi des différences essentielles qui ne permettent pas de considérer les deux monuments comme sortis du même scriptorium. On pourrait faire la même constatation quant au Tétraévangile de Londres. La parenté de l'ornement du Psautier de Tomič avec les manuscrits slaves créés sur le Mont Athos, avec les fresques provenant du territoire de la Yougoslavie d'aujourd'hui (surtout la Macédoine - Lesnovo, Dečani, Matejče, le monastère de Marco), ainsi qu'avec les manuscrits grecs — Evangile No 54 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Evangile No 5 du monastère Iviron et Psautier No 46 du monastère Stavronikita sur le Mont Athos — tous datant du XIIIe siècle et le Livre de Job, Tafou No 5, écrit dans le monastère de Rožen, près de la ville de Melnik (XIIIe-XIVe siècle), pose la question des peintres itinérants d'origine ethnique différente qui travaillent dans les grands centres civiles et religieux des Balkans. Les scolies rédigées en grec dans le Psautier de Tomič montrent d'une manière évidente la relation réciproque entre les peintres byzantins et slaves au XIVe siècle. Cela a orienté notre recherche vers un centre où se réunissent des hommes de lettres d'origine ethnique différente.

A partir de la seconde moitié du XIVe siècle les différences entre l'art bulgare, serbe et byzantin sont difficiles à cerner. Sous la pression des Ottomans, la vie spirituelle de la communauté chrétienne dans les Balkans s'imprègne de l'idée d'unité qui efface au moins les contradictions entre le monde slave et le monde gréco-byzantin. De même, le rôle particulièrement puissant du clergé monacal est une raison importante qui élimine les différences essentielles entre l'art aristocratique et l'art monacal. Donc, la qualité seule des manuscrits ne permet pas de rapporter les monuments à la cour royale ou aux scriptoria des monastères. Il n'y a que l'analyse complexe qui pourrait indiquer, dans la mesure où l'absence de données concrètes le rend possible, le lieu où le manuscrit était copié.

L'art du XIVe siècle pénètre de la manière la plus hésitante dans le Tétraévangile de Londres qui copie strictement son prototype grec — l'Evangile No 74 de la Bibliothèque Nationale de Paris, avec plus d'hardiesse — dans la Chronique de Manassès liée, elle aussi, à un prototype grec, et très énergiquement dans le Psautier de Tomič. Ici le style des Paléologues se manifeste avec la plus grande vivacité; il anime l'art de modeler les volumes, la mise en relief du mouvement dans les scènes de bataille, le gonflement et les draperies des vêtements, les voiles flottant au-dessus des têtes des danseuses dans la scène «La danse de Miriam», les bordures sinusoïdales typiques des habits, le développement du décor architectural. C'est lui toujours qui fait disparaître par endroits le style proprement manuscrit des miniatures. Quelques-unes laissent voir une utilisation de la tradition classique toujours vivante à Byzance. Par la mimique, mais surtout par les attitudes et par les gestes on exprime l'état émotionnel. La manière de traiter les accessoires, les figures et l'architecture montre une tentative d'harmoniser les proportions dans l'espace et de modeler partiellement les volumes. La profondeur spatiale, la plasticité des formes, la richesse des raccourcissements et des parties dénudées des corps, l'harmonie des couleurs et la rigueur des proportions dans «La danse de Miriam» coexistent avec les plis soigneusement schématisés, le statisme décoratif et les proportions raccourcies dans les autres miniatures. En général, les miniatures portent l'empreinte d'une seconde rédaction, un chromatisme délicat oscillant entre l'équilibre froid et l'intensité passionnée. Ces modifications rendent compte des innovations culturelles dans l'esthétique, elles témoignent de l'apparition de certains éléments de psychologisme ainsi que d'une mise en relief du détail. On devrait considérer les innovations culturelles plutôt comme une intervention relevante de la sphère esthétique et qui ne touche pas à la base dogmatico-théologique du christianisme orthodoxe.

Les miniatures dans le manuscrit sont exécutées par plusieurs personnes, mais c'est le chef de l'atelier probablement d'origine grecque qui créa les scènes principales: les miniatures en pleine-page et celles qui sont consacrées aux grandes fêtes de l'Eglise. De l'utilisation de la méthode collective du travail témoignent les traces laissées par les miniaturistes, la manière de traiter les proportions, l'attitude à l'égard du coloris et l'habileté picturale. Par exemple, une partie des miniatures montrent que l'on avait d'abord peint les arbres qui, telles des coulisses, limitent le mouvement dans les miniatures et ensuite le terrain herbeux. Un deuxième peintre exécutait les autres éléments de la composition — par endroits on voit un détail empiéter sur un autre. Ces marques dans le manuscrit, ainsi que l'existence de feuillets coupés, à la suite d'un texte incorrectement copié ou l'élimination d'une miniature mal commencée par un second feuillet, collé dessus (La danse de Miriam) mettent en évidence un procédé propre au Moyen Age: les scènes principales sont exécutées par le chef de l'atelier, par le maitre le plus expérimenté, tandis que les scènes secondaires sont laissées aux autres miniaturistes. Ce procédé fréquent au Moyen Age, était rarement employé pendant sa phase tardive (la seconde moitié du XIVe siècle). Il supposait l'existence de grands centres culturels qui, à ce moment, subsistaient auprès de la cour royale et des grands monastères en Bulgarie, en Serbie et sur le Mont Athos.

La tradition sporadique des Slaves dans le domain de l'illustration met les trois manuscrits illustrés bulgares du XIVe siècle ainsi que le Psautier de Munich dans la situation particulière d'un phénomène épisodique et d'une expérimentation hardie. Ce sont des œuvres de peinture, reproduisant le prototype et qui puisent aussi bien dans l'original que dans les contradictions du temps à l'expérience accumulée. C'est une peinture novatrice et conservatrice à la fois, qui correspond à une époque située au seuil des siècles qui vont mettre à l'épreuve la culture chrétienne. Le message transmis par les manuscrits, c'est la tradition vivante et le respect des prototypes, combinés avec les éléments de crise qui déchirent la société byzantine tardive et avec le courant régénérateur de l'art des Paléologues.

Au XIVe siècle, environ 19 manuscrits bulgares créés au temps du roi Ivan-Alexandre (1331-1371) possèdent des gloses destinées au roi, tandis que 6 manuscrits sont exécutés sur sa commande personnelle. D'habitude le roi enregistrait l'acte de donation dans les inscriptions des icônes, dans les

images des donateurs, dans les monuments de l'art monumental et les manuscrits. Le Psautier de Tomič ne contient pas d'indications relatives à une commande royale et l'orientation du cycle iconographique dans son ensemble ne permet pas de supposer qu'il était créé dans un milieu laïc. Les psaumes du roi, ainsi que ceux qui ont rapport à l'onction ne sont pas soulignés. Le triomphe du pouvoir royal n'est pas mis en relief et il n'y a aucune glorification du roi. La ligne dogmatico-liturgique du cycle d'illustrations est liée aux postulats fondamentaux de l'église chrétienne, mise en doute par les hérétiques. De cette manière l'équilibre entre la théologie mystique et dogmatique, lequel sous-tend la charge sémantique du cycle d'illustrations, est en rapport étroit avec le maintien, pendant le XIVe siècle, d'une vieille tradition, commencée par Origène et continuée par Grégoire de Nysse et par Basile de Césarée. Cela prouve que durant le Bas Moyen Age le modèle byzantin s'imposait aux Slaves avec plus de force qu'au Haut Moyen Age. Ce n'est pas un nasard si Byzance s'intéresse moins au mysticisme des hésychastes qu'au Palamisme. C'est à l'hésychasme qu'est dû le rôle exclusif du clergé monacal aussi bien dans l'union religieuse et culturelle sur les Balkans pendant le XIVe siècle que dans les modifications que cette union impose au modèle traditionnel byzantin du rapport entre le pouvoir étatique et laïc.

On pourrait se demander si dans les cadres de la dogmatique grandissante il existait une littérature religieuse qui convenait à la prière individuelle? Quelle est la réponse du Psautier de Tomič et de son parallèle le plus proche, le Psautier de Munich, qui n'étaient pas destinés à l'ambon de l'Eglise mais à la prière personnelle? Dans la sociologie moderne une attention de plus en plus grande est prêtée au problème de la base sociale, de la condition contraignante à la suite de laquelle les Etats créent leur idéologie sociale. La fin de la société byzantine ne poserait-elle pas la question de la réaffirmation de la théologie dogmatique? Toute la politique culturelle du roi Ivan-Alexandre, soumise à la reproduction fidèle des prototypes des Comnènes, à la rivalité avec l'Empire Byzantin qui après 1204 avait perdu de son prestige antérieur, à la protection du clergé monacal que l'hésychasme avait conquis en grande partie ne témoignent d'un ébranlement de la théologie dogmatique au moins jusqu'à l'arrivée des Ottomans. Les éléments de modification du canon et l'imitation de l'Antiquité ne sont pas dirigés vers l'anéantissement des principes essentiels de l'esthétique byzantine et du code moral chrétien, mais, comme nous l'avons déjà noté, sont orientés vers une certaine rénovation culturelle. La propagation des hérésies au milieu du siècle et les deux conciles contre elles pourraient être considérés comme un anticonformisme religieux, c'est-à-dire comme une provocation de la foi, que l'on met en doute toute en la gardant, dans les cadres de l'observation stricte du code informationnel dogmatique. Le perfectionnement des normes de l'esthétique et de la poétique médiévale qui, cependant ne sont pas des cadres du canon, caractérise aussi l'Ecole d'Euthyme.

Bien que les théologiens qui précèdent l'essor théologique du XIVe siècle ne soient pas surtout des moines, c'est justement au cours de cette période que l'église byzantine se soumet de plus en plus au clergé monacal. Avec cela cet essor ne relève pas autant de polémiques antilatines ou de négociations uniates que des problèmes intellectuels, religieux et sociaux de l'église byzantine. Aussi, pendant cette période, l'ordre ecclésiastique et l'ecclésiologie, autrement dit, les questions concernant le service et la discipline, inspirent-elles dans une plus large mesure les auteurs byzantins que le problème du pouvoir et de la priorité d'une des deux institutions. L'orientation sociale et réformatrice des théologiens orthodoxes se trouve au centre de l'activité monacale au XIVe siècle aussi bien pour les Byzantins que pour les Slaves. En ce sens, les rapports entre les palamites et les barlaamites d'une part et entre les bogomiles et les massaliens de l'autre sont particulièrement significatifs. Il serait intéressant de noter que le triomphe de l'orthodoxie sur l'iconoclasme qui finit par l'élaboration pendant le XIe siècle d'un modèle orthodoxe pur, productif et infaillible est complété au XIVe siècle. La victoire de Grégoire Palamas sur les adeptes de Barlaam signifie non seulement l'enrichissement du modèle byzantin, cristalisé pendant et après la «Querelle des Images», mais aussi sa dernière mise au point et sa

détermination définitive par rapport au problème: Orient/Occident, Antiquité ancienne/nouvelle, Dieu-Homme/Homme-Dieu etc.

Le cycle d'illustrations du Psautier de Tomič est soumis à la doctrine officielle de l'orthodoxie. Les modifications n'apparaissent que dans les cas où le dogme est mis en doute et demande une puissante défense figurative. Elles résultent aussi d'un processus de caractère liturgique et disciplinaire, dû au changement des *typikons*. L'aspect moralisateur et didactique du cycle d'illustrations, la mise en relief de ces illustrations dans lesquelles sont affirmés des dogmes essentiels contestés par les hérétiques, l'absense de glose et de portraits de commanditaires d'une part et de l'autre la présence de groupes de moines et de chantres, entourant les icônes et les illustrations du psaume 134 et du condakion XII, l'introduction d'une illustration de la Transfiguration se rapportant au psaume 92 - tout cela rend possible la supposition que ce manuscrit serait créé dans un milieu de moines hésychastes.

Les formules illustratives exprimées en pleine-page permettent d'arriver à la même conclusion. Ce sont des miniatures dont le sujet est plutôt didactique et dogmatique, mais en tant que conception elles sont loin de prédisposer à la piété, à l'adoration des icônes. Elles sont liées à la défense du dogme et leur orientation rappelle la fonction des miniatures dans un Ménologe ou dans «L'Echelle du Paradis». Autrement dit, le code informationnel dogmatique et didactique se situe dans la perspective de l'illustration de sujets qui défendent le dogme. Ce code est lié à l'expansion de la littérature édifiante et didactique dans les milieux hésychastes, au nouvel épanouissement des idéaux ascétiques du clergé monacal. L'icône est plutôt une représentation conceptualisée incitant à la prière qu'un récit ou une didactique. En ce sens, les miniatures en pleine-page ne véhiculent pas la charge de l'adoration, mais représentent un jugement et un raisonnement sur les valeurs provisoires et éternelles. Et ce remplacement des sujets prédisposant à l'adoration, par d'autres, qui nous font adorer le saint tout en nous obligeant de suivre son exemple, résulte de la prédominance de la littérature didactique des hésychastes. Quels que soient les commanditaires — rois, boyards ou ecclésiastiques—, le cycle iconographique habituellement rend compte du milieu dans lequel la commande est exécutée et il n'est pas nécessaire d'énumérer beaucoup de monuments, il suffit de rappeler l'orientation idéologique des fresques dans l'église «Quarante martyres» à Tirnovo, dans l'église de Boyana, dans l'église de Zémène, l'église et la laure du Saint-Archange-Michel à Ivanovo etc.

L'analyse du papier du Psautier de Tomič et l'absence de traces d'une conservation prolongée dans la réserve suppose une proximité avec un centre animé qui manifestement ne pourrait être que Tirnovo. Les ressemblances avec les deux autres manuscrits illustrés, sortis du scriptorium royal de Tirnovo — la Chronique de Manassès et le Tétraévangile de Londres — ne nous permettent pas d'affirmer que le psautier fut créé en dehors des frontières des monastères liés à l'activité de l'Ecole de Tirnovo. Pendant cette période, un grand centre littéraire qui aurait pu rivaliser avec Tirnovo était le monastère de Kilifarévo, fondé aux environs de 1350 par Théodose de Tirnovo. Théodose de Tirnovo, condisciple du patriarche constantinopolitain Calliste et élève de Grégoire Sinaïte vécut à Constantinople et sur le Mont Athos. Arrivant en Bulgarie, il y amena des adeptes grecs. La vie de Théodose, rédigée par le patriarche Calliste, nous renseigne sur la grande activité sociale des moines du monastère ainsi que sur la renommée de ce centre en dehors des frontières du pays. Des gens venus de différents endroits, se réunissaient dans le monastère de Kilifarévo — des Serbes, des Hongrois, des Valaques, des moines sortis des monastères grecs, situés à proximité de Nessebar. Les moines du monastère de Kilifarévo, qui adhéraient au mouvement des hésychastes, entretenaient des relations avec Constantinople (Tzarigrad) que facilitaient probablement les liens étroits entre Théodose de Tirnovo et le patriarche Calliste. Nous avons des renseignements prouvant que le Premier Concile contre les hérétiques était convoqué sur l'initiative de Théodose de Tirnovo.

En tenant compte du rôle du clergé monacal, du monastère de Théodose, et de la place qu'il occupe dans la vie au XIVe siècle nous sommes portés à désigner comme le lieu éventuel de l'appari-

tion du Psautier de Tomič le monastère de Kilifarévo. Les fouilles archéologiques effectuées récemment ont découvert des cellules isolées, situées à proximité du monastère et deux grands ensembles architecturaux, groupés autour des deux églises du monastère. Le caractère des locaux, rappelant des scriptoria monastiques ainsi que les stylos semblables à ceux provenant de Pliska, de Preslav et du palais de Tzarévetz à Tirnovo témoignent d'une activité littéraire intense. Le monastère de Théodose, probablement de type érémitique, se rapprochait des monastères d'Ivanovo, de Červen, du Mont Athos etc. et comme ceux-ci prenait part à l'activation de la vie spirituelle au XIVe siècle. Sa riche activité littéraire, la formation d'ecclésiastiques et d'hommes de lettres éminents, sa proximité de Tirnovo nous permettent de rapporter la création du Psautier de Tomič à la dernière date concernant le séjour de Théodose de Tirnovo dans le monastère, c'est-à-dire aux environs de 1360. C'est la limite inférieure, proposée par le premier éditeur du manuscrit, M. V. Ščepkina, qui le date entre 1360-1363.

Les *typikons* — celui de Chilandar, celui de Karyes et celui de Studion — prêtent une grande attention à la Bible et au psautier. Le *typikon* de Karyes recommande de lire tout le psautier en vingt-quatre heures. Etant donné la grande importance du psautier pour le clergé monacal et l'information dogmatique du cycle d'illustrations qui a un caractère pragmatique orienté vers l'affirmation des symboles essentiels liés au statut orthodoxe, l'apparition du Psautier de Tomič dans le monastère de Kilifarévo — un des centres des moines hésychastes, situé à proximité de Tirnovo — est fort possible. Une telle supposition est appuyée aussi par le fait que le Psautier de Tomič est le manuscrit bulgare le plus ancien qui présente les traits caractéristiques de la rédaction du Mont Athos, de la réforme normative et orthographique, préparée dans les monastères du Mont Athos, dans le monastère de Grégoire Sinaïte à Paroria, dans la laure d'Ivanovo, rédaction que la réforme normative et orthographique du patriarche Euthyme impose et sanctionne d'une manière définitive. Nous pensons donc que la localisation possible du Psautier de Tomič se situe dans les limites des centres littéraires actifs des moines hésychastes qui connaissent un essor pendant la seconde moitié du XIVe siècle parmi lequels le candidat le plus semblable nous paraît le monastère de Kilifarévo de Théodose de Tirnovo.

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΝΔΡΟΥΜΠΕΒΙΤΖΙΑΣ ΣΤΗ ΜΕΣΣΗΝΙΑΚΗ ΜΑΝΗ*

ΡΟΔΟΝΙΚΗ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ

Τό μοναστήρι τῆς Παναγίας Ἀνδρουμπεβίτζιας βρίσκεται ἔξω ἀπό τό χωριό Μάλτα τῆς Κοινότητας Σταυροπηγίου, στήν εὐρύτερη περιοχή τοῦ Κάμπου Ἀβίας καί σέ μικρή ἀπόσταση ἀπό τό Κάστρο τῆς Ζαρνάτας (Σχέδ. 1). Εἶναι κτισμένο σέ ὕψωμα πού ἀποτελεῖ τή δυτική ἄκρη σειρᾶς χαμηλῶν λόφων καί ὁρίζεται στά βορειοανατολικά μέ ἀπόκρημνη χαράδρα, ἐνῶ ἡ πρόσβαση γίνεται ὁμαλά ἀπό τά νότια. Μέσα στόν κτιστό περίβολο πού ὁρίζει τή μονή, βρίσκεται τό καθολικό τοῦ 18ου αἰ. μέ το βυζαντινό ναό στά ἀνατολικά του, τό ἡγουμενεῖο μέ τά κελλιά στά νότια καί βοηθητικό κτίσμα (ἐλαιοτριβεῖο) στή βορειοδυτική γωνία[1].

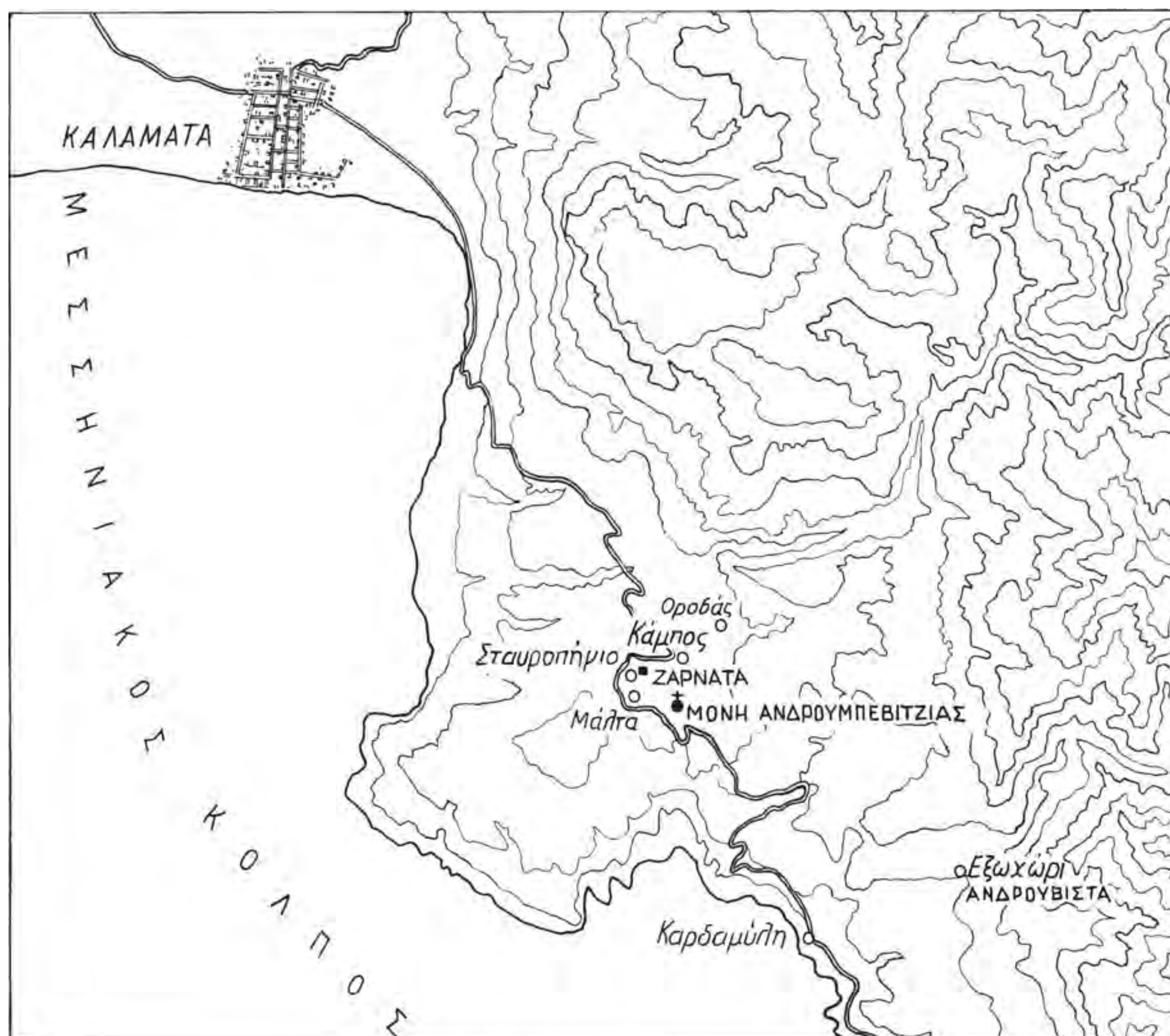
Ἡ ἐπωνυμία τοῦ μνημείου διαβάζεται στήν κτητορική ἐπιγραφή τοῦ καθολικοῦ, τό ὁποῖο *ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων καί ἀνιστορίθη* τό ἔτος 1704 στόν τύπο τοῦ ἐλεύθερου σταυροῦ μέ τροῦλο, ἐπ' ὀνόματι *τῆς Ὑπεραγίας Δεσπίνης ἡμῶν Θεοτόκου καί Ἀειπαρθένου Μαρίας τῆς ἐπονομαζομένης Ἀνδρουμπεβίτζιας*[2] (Πίν. 88). Ὁ βυζαντινός ναός, ὅταν ἐντοπίστηκε τό 1970, βρισκόταν σέ ἐρειπιώδη κατάσταση, σέ ἐπαφή σχεδόν μέ τήν ἀνατολική πλευρά τοῦ καθολικοῦ. Κατά τίς ἐργασίες ἀναστηλώσεως ἐπιλέχθηκε ἡ λύση τῆς σύνδεσης τῶν δύο ναῶν μέ τήν ἐνσωμάτωση τοῦ ἱεροῦ τοῦ μεταβυζαντινοῦ ναοῦ στό βυζαντινό κτίσμα (Πίν. 77α)· αὐτός ἦταν πιθανότατα καί ὁ ἀρχικός τρόπος σύνδεσης τῶν δύο ναῶν.

Τά κτίσματα τῶν κελλιῶν καί τοῦ ἐλαιοτριβείου σώζονταν μισοερειπωμένα καί ἀνακατασκευάστηκαν πρόσφατα μετά τή σύσταση γυναικείας κοινοβιακῆς μονῆς τό 1978.

* Τό ἄρθρο αὐτό δέν θά εἶχε ἴσως θέση στόν τιμητικό τόμο τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, ἄν δέν ἦταν ὁ τιμώμενος πού πρῶτος ἐπισήμανε τήν ὕπαρξη βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν στό μισοερειπωμένο ἐκκλησάκι πίσω ἀπό τό νεότερο καθολικό τῆς μονῆς. Ἡ ὑπογράφουσα ἀνέλαβε τή φροντίδα τῆς συντήρησης τοῦ ναΐσκου καί ὁ Μ. Χατζηδάκης τῆς παραχώρησε τό δικαίωμα τῆς δημοσίευσης, πού ἔμελλε νά πραγματοποιηθεῖ στόν παρόντα τόμο ὡς «ἀντίδωρον».

[1] Πρῶτες εἰδήσεις γιά τή μονή τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας καί ἔκθεση τῶν ἐργασιῶν ἀναστηλώσεως-συντηρήσεως, βλ. Ρ. Ἐτζέογλου, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, 305-306, *ΑΔ* 28 (1973): Χρονικά, 245-246. Ἡ κτιριακή στερέωση ἔγινε ἀπό τούς ἀρχιτεχνίτες τῆς Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Ροβέρτο καί Γεώργιο Ξένο καί ἡ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν ἀπό ὁμάδα συντηρητῶν μέ τήν ἐπίβλεψη τοῦ ζωγράφου-συντηρητῆ Φώτη Ζαχαρίου. Μερική συντήρηση ἔγινε πρόσφατα ἀπό τό Σταῦρο Παπαγεωργίου, ὑπεύθυνο συντηρήσεως τῆς Ἐφορείας. Ὁ χάρτης πού συνοδεύει τό κείμενο καί ἡ σχεδιαστική ἀπόδοση τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ἱεροῦ ὀφείλονται στό ζωγράφο Κωστῆ Ἠλιάκη, τό σκαρίφημα τῆς κάτοψης τοῦ ναοῦ στόν ἀρχιτέκτονα Τάσο Τανούλα, στίς ἐπιτόπιες μετρήσεις καί περιγραφές βοήθησε ὁ ἀρχαιολόγος Καλλίμαχος Ἀντωνάκος. Οἱ φωτογραφίες ἔγιναν ἀπό τό ἐργαστήριο «Φωτογραφία» τῶν φίλων φωτογράφων Ἰνῶς Ἰωαννίδου καί Λενιῶς Μπαρτζιώτη. Εὐχαριστῶ θερμά ὅλους.

[2] Ἡ ἐπιγραφή ἔχει δημοσιευθεῖ ἀπό τό μητροπολίτη Γυθείου καί Οἰτύλου, βλ. Σ. Κίτσος, Ἀνέκδοτος κτητορική ἐπιγραφή τῆς Μονῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀντρουμπεβίτσης Ἔξω Μάνης, *ΛακΣπουδ* 5 (1980), 391-394. Ἡ σωστή ἀνάγνωση τῆς ἐπωνυμίας στήν ἐπιγραφή, ὅπως φάνηκε ὕστερα ἀπό πρόσφατο καθαρισμό στή θέση τῆς συγκεκριμένης λέξης, εἶναι «Ἀνδρουμπεβίτζιας».

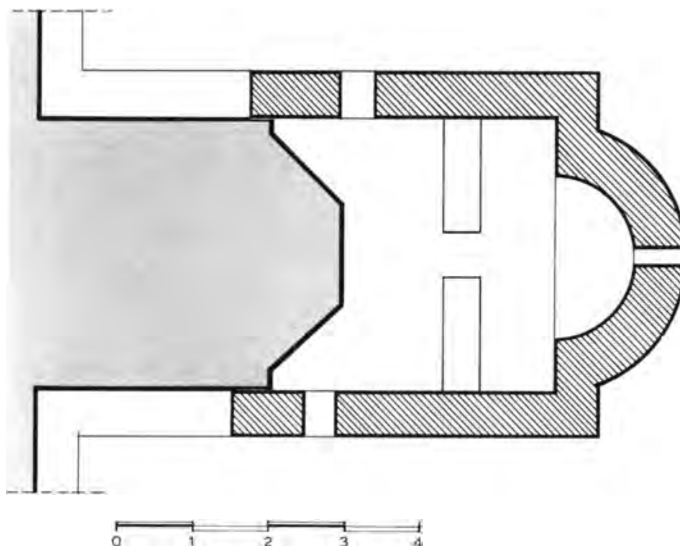


Σχέδ. 1. Χάρτης τῆς δυτικῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης.

Ο ΝΑΟΣ - ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ

Ἀπό τό βυζαντινό ναό ἔχει διατηρηθεῖ τό ἀνατολικό τμῆμα (Σχέδ. 2). Πρόκειται γιά μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναΰδριο μέ ἡμικυλινδρική ἀψίδα ἱεροῦ. Ἀπό τούς πλάγιους τοίχους σώζονταν τμήματα, σέ ὕψος 1,50 μ. ὁ βόρειος καί 2 μ. ὁ νότιος στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ, ἐνῶ οἱ ἐξωτερικές ὄψεις εἶχαν ἀποσαθρωθεῖ καί τό δυτικό τμῆμα εἶχε καταρρεύσει.

Ἡ τοιχοδομία ἀποτελεῖται ἀπό ἀργούς λίθους, λίγες πλίνθους καί παχύ συνδετικό ἀσβεστοκονίαμα. Μεγάλοι γωνιόλιθοι στηρίζουν τό κτίσμα στίς ἀνατολικές γωνίες. Στό κέντρο τῆς ἀψίδας ἀνοίγεται φωτιστική θυρίδα πού πλαισιώνεται ἀπό μονόλιθους (Πίν. 77β).



Σχέδ. 2. Ὁ βυζαντινός ναός τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας. Κάτοψη.

Ἡ εἴσοδος στό ναό γίνεται σήμερα ἀπό τό ἱερό τοῦ νεότερου καθολικοῦ[3]. Οἱ ἐσωτερικές διαστάσεις τοῦ ναοῦ ἔχουν ὡς ἑξῆς: μῆκος μέ τήν ἀψίδα 3,83 μ., πλάτος 3,52 μ. Ἡ ἀψίδα ἔχει χορδή 2,07 μ. καί βάθος 1,03 μ. Ὁ ναός σώζει κτιστή ἁγία Τράπεζα, ὕψους 0,70 μ., πού καταλαμβάνει ὅλο τό ἡμικύκλιο[4]. Στή βόρεια ἄκρη τοῦ μετώπου τῆς Τράπεζας, χαμηλά, ὑπάρχει ὀρθογώνια κόγχη, διαστ. 0,30 × 0,40 μ., πιθανόν γιά τήν ἔνθεση ἐγκαινίου. Σημειώνεται ὅτι ἡ διακόσμηση τοῦ μετώπου τῆς Τράπεζας (βλ. παρακάτω σ. 169) διακόπτεται στή θέση αὐτή καί τό ἄνοιγμα περιβάλλεται μέ κόκκινη ταινία. Ὁ ναός σώζει ἐπίσης κτιστό τέμπλο σέ ἀπόσταση 1 μ. ἀπό τήν ἁγία Τράπεζα.

[3] Στή μεσαία πλευρά τῆς τρίπλευρης ἀψίδας τοῦ καθολικοῦ παρατηρήθηκε κατά τίς ἐργασίες ἀναστηλώσεως πρόχειρη τοιχοποιία, μετά τήν ἀπομάκρυνση τῆς ὁποίας ἀποκαλύφθηκε παλαιό ἄνοιγμα σέ ὅλο τό πλάτος τῆς πλευρᾶς. Στό ὑπέρθυρο καί στό ἐπάνω τμῆμα τῶν πλάγιων πλευρῶν τοῦ ἀνοίγματος σώζεται ζωγραφική διακόσμηση ἀπό κυματοειδεῖς γραμμές καστανές καί κόκκινες πού σχηματίζουν μεγάλες ἐνάλληλες γωνίες. Μέ τά στοιχεῖα αὐτά, πού ἀποδεικνύουν τήν ὕπαρξη ἀρχικοῦ ἀνοίγματος ἐπικοινωνίας μεταξύ τῶν δύο ναῶν, ἀποφασίστηκε νά δημιουργηθεῖ πρόσβαση πρός τό βυζαντινό ναό ἀπό τή θέση αὐτή.

[4] Παρόμοια κτιστή ἁγία Τράπεζα ὑπάρχει στό ναό τῆς Ἁγίας Κυριακῆς ἔξω ἀπό τά Σωτηριάνικα Ἀβίας, Ἀρ. Καββαδία-Σπονδύλη, Μία νέα βυζαντινή θέση στή Μάνη, *Πελοποννησιακά*, παράρτημα τόμου ΙΖ΄ (1987-1988), 93-94. Ἐπίσης, στόν Ἅγιο Δημήτριο Κροκεῶν, Ν. Δρανδάκης, Ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Κροκεῶν (1286), *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΒ΄ (1984), 209, καί στόν κοιμητηριακό διώροφο ναό τῶν Ταξιαρχῶν στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, Ν. Γκιολές, Ὁ ναός τοῦ Ἅι-Στράτηγου στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, *ΛακΣπουδ* 9 (1988), 423.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ὁ γραπτός διάκοσμος τοῦ ναοῦ διατηρεῖται γενικά σέ ἱκανοποιητική κατάσταση, ἐκτός ἀπό μερικές θέσεις ὅπου οἱ φθορές εἶναι ἐκτεταμένες μέ ἀποτέλεσμα νά ἀπομένουν τμήματα μόνον ὁρισμένων μορφῶν.

Στό τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται ἡ Παναγία «Βλαχερνίτισσα» μέ δύο ἀγγέλους σέ μετάλλια. Στόν ἡμικύλινδρο τέσσερις ἱεράρχες μετωπικοί καί ἀνάμεσά τους πάνω ἀπό τή φωτιστική θυρίδα, ἐπιγραφή μέσα σέ ὀρθογώνιο πλαίσιο (Πίν. 78α). Στόν ἀνατολικό τοῖχο δίπλα στήν ἀψίδα, ἀριστερά ὁ ἀρχάγγελος καί δεξιά ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ψηλότερα δύο μετάλλια μέ ἁγίους καί ἀνάμεσά τους τμήματα ἀπό τό ὕφασμα τοῦ ἁγίου Μανδηλίου.

Στό βόρειο τμῆμα τοῦ κτιστοῦ τέμπλου ἡ παράσταση τῆς Παναγίας ἔνθρονης Βρεφοκρατούσας ἔχει ἀνεπανόρθωτες φθορές, πού προκλήθηκαν ἀπό τά σφυροκοπήματα γιά τήν ἐπικόλληση τῆς προετοιμασίας τῆς μεταγενέστερης τοιχογράφησης, ἡ ὁποία εἶχε ἐπικαλύψει τό ἀρχικό στρῶμα (τμήματα τοῦ μεταγενέστερου στρώματος σώζονται χαμηλά καί καλύπτουν ἐν μέρει τά πόδια τῆς Παναγίας καί τοῦ θρόνου). Στό νότιο τμῆμα διατηροῦνται ἐλάχιστα ἴχνη ἀπό τόν ἔνθρονο Χριστό μέ μορφή ὁλόσωμη δεόμενη στά ἀριστερά του. Στό νότιο τοῖχο, κοντά στό τέμπλο, τμήματα τῆς δεόμενης μορφῆς τοῦ Προδρόμου καί στή συνέχεια ἴχνη μορφῆς μετωπικοῦ ἱεράρχη. Στό βόρειο τοῖχο, ἐξίτηλη ὁλόσωμη μορφή ἁγίας.

Διακοσμητικά σχέδια καλύπτουν τό μέτωπο τῆς ἁγίας Τράπεζας, τά ἐσωρράχια τῆς Ὡραίας Πύλης καί τό βόρειο ἄκρο τοῦ τέμπλου δίπλα στήν ἔνθρονη Παναγία.

Ἀνάλυση τῶν τοιχογραφιῶν

Ἱερό

Ἡ Παναγία τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, στόν τύπο τῆς «Βλαχερνίτισσας», φορεῖ γαλάζιο κεφαλόδεσμο πού σκεπάζει τό μισό της μέτωπο καί μαφόριο σέ σκοτεινούς καστανούς τόνους πού καλύπτει ὅλο τό σῶμα καί ἀναδιπλώνεται κάτω ἀπό τό στῆθος πλαισιώνοντας τό μετάλλιο μέ τό Χριστό (Πίν. Ι΄). Στό κόκκινο βάθος τοῦ μεταλλίου πού περιβάλλεται ἀπό ταινία σέ χρῶμα ὤχρας τονίζεται ἡ μορφή τοῦ λευκοντυμένου Χριστοῦ πού εὐλογεῖ καί κρατεῖ κλειστό εἰλητό (Πίν. 78γ). Σώζονται ἐλάχιστα ἴχνη ἀπό τό σταρόχρωμο ἱμάτιο. Μέ ἄσπρο χρῶμα γράφονται τά μονογράμματα *IC XC*. Μέ τό ἴδιο χρῶμα, μέσα σέ κόκκινους κύκλους δίπλα στό φωτοστέφανο τῆς Παναγίας, εἶναι γραμμένα καί τά μονογράμματα *MP ΘY*. Οἱ φωτοστέφανοι τῶν μορφῶν ἀποδίδονται μέ ὤχρα. Τά περιγράμματα τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου ὁρίζονται μέ καστανόμαυρες γραμμές πάνω στή ζεστή ὠχροκόκκινη σάρκα. Τό πρόσωπο τῆς Παναγίας, μεγάλο, ὠοειδές, μέ ἀμυγδαλόσχημα μάτια, καμαρωτά φρύδια καί κόκκινες κηλίδες στά μάγουλα, στηριγμένο στό λίγο ἀδέξια σχεδιασμένο ψηλό καί λεπτό λαιμό, ἀποπνέει ἦθος, εὐγένεια καί κάποια μελαγχολία (Πίν. 78β). Προσπάθεια γιά τήν ἀπόδοση ὄγκου διαφαίνεται στό παιδικό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ μέ τό μικρό στόμα, τά τονισμένα πτερύγια τῆς μύτης, τή σχηματική ἀπόδοση τῶν αὐτιῶν πού ἐξέχουν λίγο, τή χαρακτηριστική τριγωνική σκιά ἀνάμεσα στά φρύδια.

Στά πλάγια τῆς Παναγίας εἰκονίζονται μέσα σέ ἀνοικτόχρωμα φωτεινά μετάλλια οἱ δύο ἀρχάγγελοι στηθαῖοι, στόν τύπο τῆς imago clipeata (Πίν. 79α-β). Φοροῦν βαθυκόκκινο χιτώνα καί καστανόχρωμο αὐτοκρατορικό λῶρο πού σταυρώνει στό στῆθος καί κοσμεῖται μέ ρομβόσχημα σχέδια. Ἡ σάρκα ἀποδίδεται μέ ὤχρα καί κόκκινες κηλίδες στά μάγουλα. Στό πρόσωπο τοῦ ἀρχαγγέλου τοῦ ἀριστεροῦ μεταλλίου, πού σώζεται καλύτερα, διακρίνεται ἡ τριγωνική σκιά ἀνάμεσα στά φρύδια καί ἡ ἐργασία προδίδει ἰδιαίτερη ἐπιμέλεια, σέ ἀντίθεση μέ τόν ἀρχάγγελο τοῦ δεξιοῦ μεταλλίου πού ἔχει πλαδαρό καί ἀδέξιο πλάσιμο. Τά φτερά τῶν ἀγγέλων εἶναι μαῦρα μέ ἀνοικτόχρωμες σκιές, ἐνῶ οἱ φωτοστέφανοι ἔχουν ἔντονο λευκό χρῶμα. Ἔτσι, στό γαλάζιο βάθος τῆς ἀψίδας, μέ τίς ἀποχρώσεις καστανοῦ, ὤχρας καί κόκκινου στά φορέματα καί τά πρόσωπα τῶν

μορφῶν, ἐξαίρονται οἱ λευκοί φωτοστέφανοι καί τά μαῦρα φτερά τῶν ἀγγέλων, καθώς καί ὁ λευκός χιτώνας τοῦ Χριστοῦ πού προβάλλει στό στῆθος τῆς δεσπόζουσας μορφῆς τῆς Παναγίας.

Ἡ παράσταση τῆς δεόμενης Παναγίας μέ τό Χριστό μέσα σέ δίσκο, στόν τύπο πού ἔχει ἐπικρατήσει νά ὀνομάζεται «Βλαχερνίτισσα», συνηθίζεται ἰδιαίτερα στή Μάνη[5]. Μέ τήν εἰκονογραφία τοῦ θέματος ἔχει ἀσχοληθεῖ παλαιότερα ὁ A. Grabar[6] καί ἀργότερα ἡ Christa Ihm[7]. Ὁ πρῶτος τονίζει τή σημασιολογική ἑρμηνεία τοῦ τύπου πού τόν θεωρεῖ ὡς κατεξοχήν ἀπεικόνιση τοῦ δόγματος τῆς Ἐνσάρκωσης. Ἡ δεύτερη διατυπώνει τήν ἄποψη ὅτι ὁ τύπος εἶναι παραλλαγή τῆς «Βλαχερνίτισσας», δηλαδή τῆς Παναγίας δεόμενης χωρίς τό Χριστό καί ὀνομάζει τή συγκεκριμένη παράσταση «Ἐπίσκεψη» ἤ «Πλατυτέρα».

Ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀρχαγγέλων μέσα σέ μετάλλια στά πλάγια τῆς Παναγίας εἶναι σπανιότερη. Συναντᾶται σέ μία ἐκκλησία τῆς Μέσα Μάνης, τόν Ἅγιο Νικόλαο Γλέζου (β΄ μισό 13ου αἰ.)[8] καί σέ τρεῖς τῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης: στόν Ἅγιο Προκόπιο Μεγάλης Καστάνιας (τελευταῖο τρίτο 13ου αἰ.)[9], στούς Ταξιάρχες κοντά στή Σαϊδόνα (β΄ μισό 13ου αἰ.)[10] καί στήν Ἁγία Κυριακή στά Σωτηριάνικα Ἀβίας (τέλη 13ου-ἀρχές 14ου αἰ.)[11]. Μέ τό πρόσθετο παράδειγμα στήν Ἀνδρουμπεβίτζια, θά ἔλεγε κανείς ὅτι ὁ τύπος συνηθίζεται στή Μεσσηνιακή Μάνη. Αὐτές οἱ imagines clipeatae πού πλαισιώνουν τήν Παναγία μέ τό Χριστό σέ ἐγκόλπιο, συμβολική παράσταση τῆς Σύλληψης τοῦ Ἐνσαρκωμένου Λόγου, ὑποδηλώνουν τή νοητή παρουσία τῶν ἀρχαγγέλων στό μυστήριο τῆς Ἐνσάρκωσης[12].

Οἱ τέσσερις μετωπικοί ἱεράρχες στόν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας ταυτίζονται ἀπό τίς ἐπιγραφές τῶν ὀνομάτων τους. Στό βόρειο τμῆμα παριστάνονται οἱ ἅγιοι Γρηγόριος καί Βασίλειος (Πίν. 80α), στό νότιο οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καί Ἀθανάσιος (Πίν. 80β). Εἰκονίζονται ὥς τά γόνατα[13] καί κρατοῦν μαργαριτοκόσμητα εὐαγγέλια. Φοροῦν μονόχρωμα φαιλόνια — σέ καστανούς τόνους οἱ τρεῖς πρῶτοι, ὁ Ἀθανάσιος σέ τόνους γκριζόλευκους — καί λευκά ἔνσταυρα ὠμοφόρια. Κεντημένα ἐγχείρια κρέμονται κάτω ἀπό τό δεξιό τους χέρι. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι καί κρατεῖ εὐαγγέλιο σέ ὄρθια θέση μέ τό ἀριστερό. Εἰκονίζεται «ἀναφαλαντίας» μέ λευκά μαλλιά καί κοντή πλατιά γενειάδα. Τά μεγάλα ζωηρά μάτια κοιτάζουν πλάγια πρός τά δεξιά (Πίν. 81α). Ὁ ἅγιος Βασίλειος μέ μακριά μυτερή καστανή γενειάδα κρατεῖ καί μέ τά δύο χέρια βιβλίο σέ πλάγια θέση καί ἔχει τό βλέμμα γυρισμένο πρός τά ἀριστερά. Κάτω ἀπό τό φαιλόνιο διακρίνεται κεντημένο κροσσωτό ἐπιτραχήλιο. Οἱ σταυροί τοῦ ὠμοφορίου σχηματίζονται ἀπό τέσσερις λοβούς πού δημιουργοῦν εἶδος τετράφυλλου[14]. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος εὐλογεῖ καί κρατεῖ μέ τό ἀριστερό καλυμμένο χέρι εὐαγγέλιο σέ ὄρθια θέση. Τό ὠμοφόριο εἶναι σηκω-

[5] Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Παρατηρήσεις στήν εἰκονογραφία τῶν ἀψίδων σέ ἐκκλησίες τῆς Μάνης, *Πρῶτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Ἀθήνα 1981, 35.

[6] A. Grabar, Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, 558-560. Ὁ ἴδιος, L'imago clipeata chrétienne, ὅ.π., 612. Βλ. ἐπίσης ὁ ἴδιος, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 253-255.

[7] Ch. Belting-Ihm, *«Sub matris tutela», AbhHeidelberg*, 1976, 3, 38-57.

[8] Ἀγγ. Σταυροπούλου-Μακρῆ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Γλέζου στή Μέσα Μάνη, *Δωδώνη* 8 (1979), 303-304, πίν. 4.

[9] Σ. Καλοπίση, *ΠΑΕ* 1980, 201, πίν. 136α.

[10] Ν. Δρανδάκης, *ΠΑΕ* 1976, 230, πίν. 165.

[11] Ἀρ. Καββαδία-Σπονδύλη, ὅ.π. (ὑποσημ. 4), 93-94.

[12] Γιά τό νόημα τῆς παράστασης μορφῶν σέ μετάλλια, βλ. A. Grabar, L'imago clipeata chrétienne, ὅ.π. (ὑποσημ. 6), 607-613.

[13] Ὥς τά γόνατα εἰκονίζονται οἱ ἱεράρχες καί στόν Ἅγιο Ἰωάννη Καστάνιας, Φ. Δροσογιάννη, *Σχόλια στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στή Μεγάλη Καστάνια τῆς Μάνης*, Ἀθήνα 1982, πίν. ΙΙ.

[14] Γιά τούς περίτεχνους σταυρούς στά ὠμοφόρια τῶν ἱεραρχῶν, βλ. Φ. Δροσογιάννη, ὅ.π., 20, σημ. 4. Παρόμοιοι εἶναι καί οἱ σταυροί τοῦ ἁγίου Βασιλείου στόν ὁμώνυμο ναΐσκο ἔξω ἀπό τά Σωτηριάνικα Ἀβίας, Ἀρ. Καββαδία-Σπονδύλη, ὅ.π., 101-102.

μένο πίσω στό λαιμό καί άγκαλιάζει τόν άδύνατο αύχένα τοῦ ἁγίου. Εἰκονίζεται φαλακρός μέ λίγα ἀραιά γένεια. Ἡ φυσιογνωμία του ὀστεώδης μέ πυκνές ρυτίδες, ἀποδίδει σωστά τόν ἀνθρώπινο τύπο τοῦ Χρυσοστόμου πού χαρακτηρίζεται ἀπό τόν ἀσκητισμό καί τήν ἔντονη πνευματικότητα (Πίν. ΙΑ΄ καί 81β). Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος ἔχει λευκά μαλλιά καί γένεια μέ καστανές πινελιές σέ στρωτούς σχηματισμούς. Μέ τό ἀριστερό ἀκάλυπτο χέρι κρατεῖ εὐαγγέλιο σέ πλάγια θέση καί φέρει τό δεξιό κάτω ἀπό τό στῆθος. Ἔχει μακρύ ἀσκητικό πρόσωπο μέ ἰδιαίτερα μεγάλο μέτωπο.

Σέ ὅλους τούς ἱεράρχες ἡ σάρκα πλάθεται μέ ζεστούς τόνους σέ καστανό, ὦχρα καί κόκκινο· ἀπό τά πρόσωπα δέν λείπει καί ἡ τριγωνική χαρακτηριστική σκιά ἀνάμεσα στά φρύδια. Ἰδιαίτερα προβάλλονται τά αὐτιά πού ἐξέχουν ἀρκετά ἀπό τό περίγραμμα τοῦ προσώπου καί σχεδιάζονται σχηματικά μέ καμπυλόσχημες τεθλασμένες γραμμές[15].

Ἡ εἰκονογραφία τῶν ἱεραρχῶν δέν παρουσιάζει σημαντικές ἰδιομορφίες: τά εἰκονογραφικά τους χαρακτηριστικά ἀκολουθοῦν σέ γενικές γραμμές τήν περιγραφή τῆς Ἑρμηνείας[16] καί ἀνάλογες παραστάσεις σέ μνημεῖα. Ἡ μετωπική ἀπεικόνιση, δεῖγμα συντηρητικοῦ πνεύματος, συνηθίζεται στήν ἀπομονωμένη περιοχή τῆς Μάνης ὥς τά τέλη τοῦ 13ου αἱ.[17]. Ἐξάλλου, ἡ ἀπεικόνιση τῶν τεσσάρων μεγάλων Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας μέ τούς συγγραφεῖς τῆς Θείας Λειτουργίας, Βασίλειο καί Χρυσόστομο, στό κέντρο τῆς ἀψίδας, ἀποτελεῖ τό καθιερωμένο σχῆμα καί δείχνει προσήλωση στούς παραδοσιακούς τύπους τῆς Ἐκκλησίας. Στίς παραστάσεις τῶν ἱεραρχῶν γίνεται προσπάθεια νά ἀποδοθεῖ ἡ κίνηση καί ἡ τρίτη διάσταση μέ τή διαφοροποιημένη θέση τῶν χεριῶν καί τῶν εὐαγγελίων, τά κινημένα βλέμματα τῶν μορφῶν, τίς μικρές παραλλαγές στά χρώματα καί τή διακόσμηση τῶν ἀμφίων. Κοινό χαρακτηριστικό τῶν μορφῶν εἶναι ἡ ἀναζήτηση εὐγένειας καί πνευματικότητας, ἐνῶ ἡ ἔμφαση πού δίνεται στήν ἀπόδοση τῶν ἀτομικῶν τους χαρακτηριστικῶν ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τή δημιουργία «ρεαλιστικῶν» προσωπογραφιῶν. Ἰδιαίτερα πρέπει νά σταθοῦμε στή μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου, ἔργο ξεχωριστῆς ποιότητας ὅπου οἱ ἀντιπαραθέσεις τῶν χρωμάτων στίς λεπτομέρειες τοῦ προσώπου ἐπιτείνουν τήν ἐκφραστική δύναμη τῆς μορφῆς.

Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου στίς παραστάδες τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου σώζει στήν πλευρά τῆς Παναγίας τίς τελευταῖες συλλαβές τοῦ τίτλου τῆς παράστασης *[Ο ΧΑΙΡΕ]ΤΙΣΜΟΣ*. Στήν ἀντίστοιχη θέση κοντά στόν ἄγγελο θά ἦταν γραμμένες οἱ πρῶτες συλλαβές τῆς λέξης[18]. Ὁ ἀρχάγγελος προχωρεῖ μέ ἀνοικτό βηματισμό, σηκώνει τό δεξιό χέρι σέ χαιρετισμό καί κρατεῖ σκῆπτρο μέ τό ἀριστερό (Πίν. 82). Φορεῖ κόκκινο χιτώνα μέ φωτεινές σκιές καί καστανό, ζωσμένο στή μέση, ἱμάτιο πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τό δεξιό χέρι. Τά φτερά ἀποδίδονται μέ καστανούς φωτεινούς καί βαθύτερους τόνους. Τά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου ὁρίζονται μέ καστανόμαυρες γραμμές, ἐνῶ οἱ ὄγκοι πλάθονται μέ πλατιές φωτεινές ἐπιφάνειες καί κόκκινες κηλίδες στά μάγουλα (Πίν. 84α). Λεπτές λευκές γραμμές δηλώνουν τίς ρυτίδες κάτω ἀπό τά μεγάλα μάτια μέ τόν ὑπόλευκο

[15] Γιά τή σχηματοποιημένη σχεδίαση τῶν αὐτιῶν πού παρατηρεῖται στή ζωγραφική ἀπό τόν 11ο αἰ., κυριαρχεῖ ὅλο τό 12ο, φθάνει ὥς τίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου, ἀλλά συνεχίζεται στίς ἐπαρχιακές τοιχογραφίες μέχρι καί τίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ., βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τήν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1957, 21-22.

[16] *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπό Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Πετρουπόλει 1909, 154.

[17] Ν. Δρανδάκης - Μ. Παναγιωτίδου - Σ. Καλοπίση, Ἔρευνα στή Μάνη, *ΠΑΕ* 1979, 157 σημ. 2, 174. Γιά τήν ἐξέλιξη στή θέση καί στάση τῶν ἱεραρχῶν, βλ. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες στόν Ὠρωπό, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Α΄ (1959), 91-99.

[18] Ἡ ἐπιγραφή *[Ο ΧΑΙΡΕ]ΤΙΣΜΟΣ* συναντᾶται, γραμμένη μέ τόν ἴδιο τρόπο, στήν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Κροκεῶν, Ν. Δρανδάκης, ὅ.π. (ὑποσημ. 4), 223 καί τοῦ Ἅι-Στράτηγου στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, Ν. Γκιολές, ὅ.π. (ὑποσημ. 4), 430.

βολβό γύρω ἀπό τήν καστανή κόρη. Οἱ ὁμαλές διαβαθμίσεις τοῦ φωτός πού τονίζουν τή στρογγυλότητα τοῦ προσώπου καί οἱ γρήγορες πινελιές στό πλάσιμο τῆς μορφῆς μαρτυροῦν τεχνική ἄνεση καί ἐπιδεξιότητα τοῦ ζωγράφου. Σχηματοποιημένες καμπυλόγραμμες πτυχώσεις διαγράφουν τούς ὄγκους στόν ὦμο, τό γοφό καί τό γόνατο. Στίς ἐπάνω γωνίες τά ἀρχικά τοῦ ὀνόματός του *Ο ΑΡ(ΧΩΝ) ΓΑΒΡ(ΙΗΛ)* καί στή δεξιά πλευρά χαμηλότερα ἴχνη ἄλλων γραμμάτων.

Ἡ Παναγία, μορφή κλειστή, εἰκονίζεται τυλιγμένη στό καστανέρυθρο μαφόριο (Πίν. 83). Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατεῖ μηχανικά τό ἀδράχτι, ἐνῶ τό δεξιό ὑψώνεται ἀπότομα παρασύροντας τήν παρυφή τοῦ μαφορίου σέ αὐθόρμητη κίνηση πού ἐκφράζει τήν ἔντονη ἔκπληξη (Πίν. 84β). Ἡ ἐκτέλεση τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου δέν διαφέρει οὐσιαστικά ἀπό τήν ἀντίστοιχη τοῦ ἀρχαγγέλου, ἀλλά ἡ μορφή τῆς Παναγίας ἔχει μιά πλαδαρότητα σέ ἀντίθεση μέ τό σφιχτοπλασμένο ὄμορφο νεανικό πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου. Ἀριστερά εἰκονίζεται ἰσοδομικό, στενό καί ψηλό οἰκοδόμημα μέ ἀετωματική ἀπόληξη[19]. Οἱ πλίνθοι ἀποδίδονται σχηματικά μέ λευκά περιγράμματα καί ὁμοιόχρωμη ὁριζόντια γραμμή στό μέσον. Στό γαλάζιο βάθος τῆς παράστασης, ἐκτός ἀπό τά μονογράμματα *ΜΡ ΘΥ*, πού γράφονται στά πλάγια τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας, ὑπάρχει ἐπάνω ἀπό τό ἀέτωμα τοῦ οἰκοδομήματος ἐπιγραφή πού δέν μπορεῖ νά ταυτιστεῖ μέ τό γνωστό χωρίο τοῦ Εὐαγγελίου (Λουκᾶς, α΄ 38), τό ὁποῖο συνοδεύει συνήθως τήν παράσταση τῆς Παναγίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ[20]. Τά γράμματα διαβάζονται ὡς ἑξῆς: *ΙΗΒΓ. Τ. CΡ* (σωτήρ;).

Ἡ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στίς παραστάδες τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἀκολουθεῖ τή σταθερή παράδοση πού ἀποσκοπεῖ νά τονίσει τό θεολογικό περιεχόμενο τῆς σκηνῆς σέ σχέση μέ τίς παραστάσεις τοῦ ἱεροῦ[21].

Ὁ ἀνατολικός τοῖχος τοῦ ναοῦ δέν διατηρεῖται σέ ὅλο τό ὕψος του. Στό τμῆμα πού ἀπομένει, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, ἔχουν διασωθεῖ ἐν μέρει δύο μετάλλια πού πλαισιώνουν τό ἅγιο Μανδήλιο. Στό ἀριστερό κόκκινο μετάλλιο εἰκονίζεται ἀνδρική μορφή σέ προτομή (Πίν. 85α). Τό πρόσωπο λείπει τελείως, σώζεται τμῆμα τοῦ φωτοστέφανου. Φορεῖ χιτώνα καί ἱμάτιο πού συγκρατεῖ μέ τό ἀριστερό χέρι, ἐνῶ τό δεξιό φέρεται στό στῆθος σέ ἔνδειξη σεβασμοῦ. Γυναικεία μορφή σέ προτομή εἰκονίζεται στό δεξιό ὠχροκάστανο μετάλλιο (Πίν. 85β). Ἀπό τό κεφάλι σώζεται μόνο τό κάτω μέρος τοῦ προσώπου. Φορεῖ κόκκινο μαφόριο, ἔχει τό ἀριστερό χέρι στό στῆθος μέ τήν παλάμη πρός τά ἔξω καί μέ τό δεξιό κρατεῖ σταυρό. Τό περίγραμμα τοῦ μαφορίου εἶναι καστανόμαυρο καί μέ ὁμοιόχρωμες γραμμές δηλώνονται τελείως σχηματικά οἱ πτυχώσεις, δημιουργώντας διάφορα γεωμετρικά σχήματα ὅπως ὀρθογώνιο, πεντάγωνο, τρίγωνο κτλ. Οἱ μορφές αὐτές μποροῦν νά ταυτιστοῦν μέ τούς Θεοπάτορες Ἰωακείμ καί Ἄννα, πού συνήθως εἰκονίζονται στήν ἴδια θέση καί στόν ἴδιο εἰκονογραφικό τύπο σέ μικρά ἐπαρχιακά μνημεῖα (βλ. παρακάτω). Ἀπό τό ἅγιο Μανδήλιο πού εἰκονίζεται ὡς «ἀνακομβούμενον» ὕφασμα σώζονται οἱ κόμβοι καί οἱ ἄκρες πού πέφτουν ἐλεύθερα[22] (Πίν. 85β).

Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Μανδηλίου στό κέντρο τοῦ μετώπου τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἀποτελεῖ συνηθισμένη λύση στούς μονόχωρους ναούς[23]. Ἐπίσης τά μετάλλια τῶν Θεοπατόρων πού πλαισι-

[19] Γιά τή θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στά πλάγια τῆς καμάρας τοῦ ἱεροῦ, τό διαχωρισμό τῶν μορφῶν, τόν τύπο τῆς ὄρθιας Παναγίας καί τό ψηλό καί στενό ἀρχιτεκτόνημα, βλ. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 96-102.

[20] Ἡ ἰδιομορφία αὐτή παρατηρεῖται καί στό Kurbinovo, ὅ.π., 103.

[21] K. Weitzmann, Fragments of an early St. Nicholas triptych of Mount Sinai, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Δ΄ (1964-65), 17-18.

[22] Γιά τό ἅγιο Μανδήλιο, βλ. A. Grabar, La Sainte Face de Laon, *SemKond*, Prague 1931, καί εἰδικά γιά τούς διάφορους εἰκονογραφικούς τύπους, 16-17. Βλ. ἐπίσης τήν πρόσφατη μελέτη τῆς Στ. Παπαδάκη-Oekland, Τό ἅγιο Μανδήλιο ὡς τό νέο σύμβολο σέ ἕνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικό σχῆμα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-1988), 283-294.

[23] A. Grabar, ὅ.π., 25-26, 28-29. Στ. Παπαδάκη-Oekland, ὅ.π., 284.

ώνουν τό ἅγιο Μανδήλιο ἤ τό Χριστό Ἐμμανουήλ συναντῶνται σέ μικρές ἐκκλησίες τῆς Μάνης[24], τῆς Ἐπιδαύρου Λιμηρᾶς[25] καί κυρίως τῆς Κρήτης[26]. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός συνδυασμός ἔχει σκοπό νά τονίσει τή νοητή παρουσία τῶν Θεοπατόρων στήν πραγματοποίηση τῆς Ἐνσάρκωσης, ἡ ὁποία συμβολίζεται μέ τήν ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ πάνω στό Μανδήλιο[27].

Διακόσμηση τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου μέ παρόμοιο εἰκονογραφικό σχῆμα καί μέ τόν Εὐαγγελισμό στίς παραστάδες ἔχει ἐπισημανθεῖ στό ναό τῶν Ἁγίων Θεοδώρων Καφιόνας Μέσα Μάνης, τοῦ ὁποίου οἱ τοιχογραφίες, χρονολογημένες στά 1263-1270, διακρίνονται γιά τήν ποιότητά τους καί θεωρεῖται ὅτι εἰσάγουν στή Μάνη τό σύγχρονο καλλιτεχνικό ρεῦμα τῆς Πρωτεύουσας[28]. Ἡ ἴδια διάταξη βρίσκεται στήν Κρήτη, στόν Ἅγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας Σελίνου, μνημεῖο ἀκριβῶς χρονολογημένο στά 1290/91[29].

Οἱ παραστάσεις τοῦ χώρου τοῦ ἱεροῦ — Παναγία «Βλαχερνίτισσα» μέ ἀγγέλους σέ μετάλλια, Εὐαγγελισμός, Μανδήλιο μέ Θεοπάτορες — ἀποτελοῦν ἕνα ὁλοκληρωμένο σύνολο γιά τό συμβολισμό τῆς Ἐνανθρώπισης τοῦ Θεοῦ-Λόγου. Ὁ συνδυασμός ὅλων τῶν παραπάνω θεμάτων δέν εἶναι τόσο συχνός καί τό γεγονός αὐτό εἶναι μία ἔνδειξη ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας εἶχε κάποιο πρότυπο πού βασιζόταν σέ καθορισμένους κανόνες τῆς Ἐκκλησίας, μέ σκοπό νά ἀπεικονίζεται τό θεολογικό περιεχόμενο τοῦ δόγματος στό χῶρο τοῦ ἱεροῦ.

Κτιστό τέμπλο[30] καί πλάγιοι τοῖχοι

Ἀριστερά τῆς Ὡραίας Πύλης, ἡ Παναγία καθισμένη σέ μαργαριτοκόσμητο θρόνο μέ ψηλή ράχη καί μαξιλάρι ἔχει στήν ποδιά της τό Χριστό καί τόν κρατεῖ μέ τό ἀριστερό της χέρι περασμένο γύρω ἀπό τή μέση του, ἐνῶ ἀκουμπᾶ τό δεξιό προστατευτικά στόν ὦμο του (Πίν. 86α). Ὁ Χριστός κάθεται μετωπικός στηρίζοντας τά πόδια στό ἀριστερό γόνατο τῆς Παναγίας, εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι ὑψωμένο καί κρατεῖ κλειστό εἱλητό στό ἀριστερό. Φορεῖ λευκό χιτώνα καί σταρόχρωμο ἱμάτιο πού ἀφήνει ἐλεύθερο τό ἐπάνω δεξιό μέρος τοῦ κορμοῦ καί τό χέρι. Ἔχει μικρό κεφάλι μέ ἐλαφρά ἐξέχοντα αὐτιά. Τό πρόσωπό του εἶναι κατεστραμμένο. Ἡ Παναγία φορεῖ γαλάζιο φόρεμα καί βαθυκάστανο μαφόριο. Ἔχει καί αὐτή μικρό κεφάλι πού στηρίζεται σέ ψηλό λαιμό καί στό πρόσωπο, ἄν καί πολύ φθαρμένο, διακρίνονται κάτω ἀπό τά μάτια λεπτές λευκές γραμμές πού διαγράφουν τίς ρυτίδες πάνω στή μαλακή ὤχρινη σάρκα. Οἱ μορφές ἔχουν μετωπική στάση, ἀλλά μέ τήν πλάγια γωνιώδη κάμψη στό δεξιό πόδι τοῦ Χριστοῦ καί τήν ἀκόμη ἐντονότερη στό ἀντίστοιχο πόδι τῆς Παναγίας ἐπιχειρεῖται νά διασπαστεῖ ὁ μετωπικός ἄξονας τῆς παράστασης. Χαρακτηριστική εἶναι καί ἡ θέση τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ τῆς Παναγίας, πού κάμπτεται μπροστά μέ τό μαφόριο ἀνασηκωμένο στό γόνατο, προφανῶς ἐξαιτίας τῆς θέσης τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ. Ὁ

[24] Ἅγιος Δημήτριος Κέριας (γύρω στό 1300), Σ. Καλοπίση, *ΠΑΕ* 1979, 190-192, Ἅγιος Νικόλαος «στῆς Μαρούλαινας» Καστάνιας (τέλος 13ου αἰ.), Μ. Παναγιωτίδη, *ΠΑΕ* 1980, 189, 194.

[25] Ἅγιος Ἰωάννης Πρόδρομος Κάτω Καστανιᾶς (1282;), Σ. Καλοπίση, *ΠΑΕ* 1982, 419.

[26] Στ. Παπαδάκη-Oekland, ὅ.π., 283, σημ. 2.

[27] A. Grabar, ὅ.π., 28.

[28] N. Drandakis, Les peintures des Saints-Théodores à Kaphiona, *CahArch* 32 (1984), 165-167, 172.

[29] Στ. Παπαδάκη-Oekland, ὅ.π., 283.

[30] Γιά τά κτιστά τέμπλα, βλ. A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, 407-411, G. Babić, La décoration en fresques des clôtures de chœur (στά σερβικά μέ γαλλική περίληψη), *ZLU* 11 (1975), 41-49, M. Chatzidakis, L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines* I, 1979, 333-366, S. Kalopissi-Verti, Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo, *CorsiRav* XXXI (1984), 208-210.

θρόνος τῆς Παναγίας εἶναι ξύλινος ἀλλά ἡ ράχη καλύπτεται μέ ὕφασμα, καστανόχρωμο στό ἐπάνω μέρος καί λευκό χαμηλότερα, διακοσμημένο μέ ρομβόσχημα σχέδια. Στή δεξιά ἐπάνω γωνία σώζεται ὁ κόκκινος κύκλος μέ τό μονόγραμμα τῆς Παναγίας.

Τό νότιο τμῆμα τοῦ τέμπλου, δεξιά τῆς Ὡραίας Πύλης, εἶναι πολύ φθαρμένο. Μόλις διακρίνεται ἡ μορφή τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ: ἴχνη τοῦ φωτοστέφανου, τμῆμα τοῦ ἐπάνω δεξιοῦ κορμοῦ μέ τό ἄκρο χέρι σέ χειρονομία εὐλογίας, μικρό κομμάτι ἀπό τό εὐαγγέλιο, ἐλάχιστα τμήματα τοῦ θρόνου καί τῶν κύκλων μέ τά μονογράμματα τοῦ Χριστοῦ στίς ἐπάνω γωνίες. Ἀπό τήν ὁλόσωμη μορφή πού εἰκονίζεται, ὅπως ἤδη ἔχει σημειωθεῖ, στά ἀριστερά τοῦ Χριστοῦ, διατηροῦνται ἴχνη τοῦ φωτοστέφανου καί τμήματα τοῦ κορμοῦ ἀπό τή μέση καί κάτω· φορεῖ γαλάζιο φόρεμα καί καστανόχρωμο ἱμάτιο καθώς καί καστανά ὑποδήματα. Φαίνεται γυρισμένη κατά τά 3/4 πρός τό Χριστό. Ἀπό τά ἐνδύματα καί τή στάση τῆς μορφῆς συμπεραίνεται ὅτι πρόκειται γιά τήν Παναγία σέ Δέηση. Ἡ ταύτιση αὐτή ἐνισχύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι στό νότιο τοῖχο, δίπλα στό τέμπλο, εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος ὁλόσωμος γυρισμένος πρός τό μέρος τοῦ Χριστοῦ. Ἀπό τόν Πρόδρομο σώζεται ἐν μέρει τό κεφάλι καί τμήματα τοῦ κορμοῦ. Διακρίνεται μέρος τῆς ἀτίθασης κόμης, τμῆμα τοῦ μετώπου, τά φρύδια, ἡ μύτη καί τά μάγουλα πού πλάθονται μέ μαλακές ἀποχρώσεις ὤχρας. Τό πρόσωπό του μοιάζει ὡραῖο καί ἐκφραστικό.

Δεξιά ἀπό τόν Πρόδρομο κόκκινη κάθετη ταινία διαχωρίζει τήν παράσταση ἀπό τόν ὁλόσωμο μετωπικό ἱεράρχη, τοῦ ὁποίου σώζονται τμήματα τοῦ προσώπου καί τοῦ κορμοῦ: τό ἔνσταυρο ὠμοφόριο, τό μαργαριτοκόσμητο εὐαγγέλιο καί τό κεντημένο ἐπιτραχήλιο πού φτάνει ὥς τά πόδια. Ἀπό τό πρόσωπο διακρίνονται ἡ καστανή μέ κόκκινους τόνους σάρκα καί τό ἀριστερό αὐτί πού ἀποδίδεται μέ καμπυλόγραμμες τεθλασμένες, ὅπως ἀκριβῶς καί στούς ἱεράρχες τοῦ ἱεροῦ. Ἀπό τά σωζόμενα χαρακτηριστικά μποροῦμε νά ταυτίσουμε τόν εἰκονιζόμενο ἱεράρχη μέ τόν ἅγιο Νικόλαο.

Τελευταία ἀπό τίς παραστάσεις πού διατηροῦνται στό ναό εἶναι ἡ μορφή ἁγίας πού εἰκονίζεται στήν ἀνατολική ἄκρη τοῦ βόρειου τοίχου. Πρόκειται γιά μετωπική ὁλόσωμη μορφή ἁγίας πού σώζεται ἀπό τό λαιμό καί κάτω μέ ἀρκετές φθορές. Φορεῖ αὐτοκρατορικά ἐνδύματα, κόκκινο μακρύ φόρεμα μέ ὁμοιόχρωμα ὑποδήματα καί μαργαριτοκόσμητο μανδύα πού ἑνώνεται στό στῆθος καί πέφτει ἐλεύθερα στά πλάγια. Πάνω στό μανδύα διακρίνονται καστανοκόκκινες ταινίες κοσμημένες μέ συνεχεῖς ρόμβους, μέσα στούς ὁποίους ἐγγράφονται σταυροί σέ σχῆμα τετράφυλλου μέ σταγόνες στά διάχωρα[31].

Κτιστά τέμπλα μέ παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τοῦ ἐπωνύμου ἁγίου, ὑπάρχουν ἀρκετά στή Μάνη, στήν Ἐπίδαυρο Λιμηρά, στό Γεράκι. Εἰδικότερα, παραστάσεις ἔνθρονης Βρεφοκρατούσας στό βόρειο τμῆμα τοῦ τέμπλου, ὅπως στό μνημεῖο μας, ἔχουν ἐντοπιστεῖ στούς ναούς τοῦ Ἁγίου Ζαχαρία Λάγιας (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ.) καί τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ Πολεμίτα (1278) στή Μέσα Μάνη. Ἐπίσης στό ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Γεράκι (τέλος 13ου αἰ.) καί στόν ὁμώνυμο ναό ἔξω ἀπό τό Γεράκι (τελευταία εἰκοσαετία 13ου αἰ.)[32]. Ὁ μετωπικός ἱερατικός τύπος τῆς Βρεφοκρατούσας τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας, μέ τό δεξιό χέρι τῆς Παναγίας στόν ὦμο τοῦ Χριστοῦ, ἀκολουθεῖ παλαιά κλασική εἰκονογραφική παράδοση, εἶναι γνωστός ἀπό τήν παλαιοχριστιανική ἐποχή καί ἐξακολουθεῖ σέ ὅλη τή βυζαντινή περίοδο παράλληλα μέ νέους τύπους πού

[31] Σταυροειδεῖς διακοσμήσεις συνηθίζονται σέ μανδύες ἁγίων γυναικῶν μέ αὐτοκρατορικό ἔνδυμα, ὅπως π.χ. στήν Εὐαγγελίστρια στό Γεράκι, Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, Θεσσαλονίκη 1981, 107, εἰκ. 164.

[32] Τά σχετικά παραδείγματα — κτιστά τέμπλα, παραστάσεις Βρεφοκρατούσας — ἀναφέρονται στό ἄρθρο τῆς S. Kalopissi-Verti, ὅ.π. Βλ. ἐπίσης Σ. Καλοπίση, *ΠΑΕ* 1982, 421, σημ. 2-6.

δημιουργοῦνται στά μεσοβυζαντινά χρόνια[33]. Ἡ προσπάθεια γιά τήν ἀπόδοση ἄνετης καί χαλαρῆς στάσης τῶν μορφῶν μέ τό ἔντονο contrapposto πού παρατηρεῖται στή σχεδίαση τῶν ποδιῶν τῆς Παναγίας, ὁδηγεῖ στήν ὑπόθεση ὅτι ἡ παράσταση ἀποτελεῖ ἀδέξια ἀντιγραφή ἑνός καλοῦ προτύπου πού ἡ καταγωγή του θά πρέπει νά ἀναζητηθεῖ σέ μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο. Ἡ ἀδεξιότητα τῆς ἀντιγραφῆς εἶναι ἐμφανής, μεταξύ ἄλλων, στά ἄτεχνα χέρια τῶν μορφῶν.

Ἡ παράσταση τῆς Δέησης στό νότιο τμῆμα τοῦ τέμπλου εἶναι σχετικά σπάνια. Στόν Ἅγιο Νικόλαο Κίττας Μέσα Μάνης (τοποθετεῖται χρονολογικά γύρω στό 1300) εἰκονίζεται ὁ ἐπώνυμος ἅγιος στό βόρειο τμῆμα καί ἡ Δέηση στό νότιο[34]. Ἡ εἰκονογραφία τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας μέ τήν Παναγία — ἐπώνυμη ἁγία τοῦ ναοῦ — στό βόρειο τμῆμα καί τή Δέηση, ἄν καί διασπασμένη στό νότιο, ἀκολουθεῖ παρόμοιο μέ τό παραπάνω μνημεῖο εἰκονογραφικό σχῆμα διακόσμησης τέμπλου.

Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου κοντά στή Δέηση συνδέεται μέ τό γεγονός ὅτι ὁ ἅγιος αὐτός θεωρεῖται, μετά τήν Παναγία καί τόν Πρόδρομο, ὁ κατεξοχήν μεσολαβητής ἅγιος τῆς Ὀρθοδοξίας καί ὑμνεῖται ὡς «πρεσβευτής τῶν ψυχῶν»[35].

Κόσμημα

Τό κόσμημα περιορίζεται σέ δύο εἴδη: α) Ἑλισσόμενος βλαστός. Ζωγραφίζεται στό βόρειο ἄκρο τοῦ τέμπλου, δίπλα στήν Παναγία, μέσα σέ κάθετη ζώνη πού ὁρίζεται ἀπό κόκκινες γραμμές (Πίν. 86β). Σχεδιάζεται μέ περίγραμμα καστανοκόκκινο πού ἀφήνει νά διαγράφεται τό θέμα σέ χρῶμα ὤχρας. Ἡ ἐλευθερία τοῦ περιγράμματος καί οἱ λεπτομέρειες τοῦ σχεδίου ἐπιτρέπουν τή σύγκριση μέ παρόμοιο ἀλλά πολύπλοκο κόσμημα πού ζωγραφίζεται στήν ἄντυγα τῆς Ὡραίας Πύλης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Γεράκι[36]. β) Μίμηση ὀρθομαρμάρωσης. Ὑπάρχει στίς παρειές τῆς Ὡραίας Πύλης καί στή δυτική ὄψη τῆς κτιστῆς ἁγίας Τράπεζας (Πίν. 86γ). Μέ παράλληλες κυματοειδεῖς γραμμές, παχύτερες καί λεπτότερες, σέ ἀποχρώσεις κόκκινου καί γαλάζιου πάνω σέ ὑπόλευκο βάθος, δημιουργοῦνται σχήματα φλεβώσεων τοῦ μαρμάρου. Παρόμοιος τρόπος μίμησης μαρμάρου, ἴσως λιγότερο σχηματικά ἀποδοσμένος, παρατηρεῖται σέ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ., ὅπως στήν Εὐαγγελίστρια Γερακίου[37], ἀλλά καί στό Kurbinovo[38]. Στήν Ὡραία Πύλη τό κόσμημα καλύπτει τά ἐσωρράχια καί σταματᾶ στίς γενέσεις τοῦ τόξου, στό μέσον τοῦ ὁποίου θά ὑπῆρχε ἄλλο διακοσμητικό θέμα πού δέν σώζεται.

Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τῶν τοιχογραφιῶν, ὅπως προκύπτουν ἀπό τήν ἀναλυτική περιγραφή, μποροῦν νά συνοψιστοῦν ὡς ἑξῆς: ζωγραφικό πλάσιμο στά πρόσωπα τῶν μορφῶν, ἀπόδοση προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν, προσπάθεια γιά τήν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου, ἀλλά καί γραμμική ἀπόδοση στά γένεια καί στά μαλλιά, σχηματική ἀπόδοση τῶν αὐτιῶν, βαριά καί ἀδιάρθρωτα σώματα, δηλαδή στοιχεῖα διαφορετικῶν τεχνοτροπικῶν ἀντιλήψεων, πού συνυπάρχουν

[33] Γιά τόν τύπο, βλ. πρόχειρα *LChrI* 1971, 157-158 (G. A. Wellen) καί 162-165 (H. Hallensleben). Ἐπίσης G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4, 2 (*Maria*), Gütersloh 1980, 21-22.

[34] Μ. Παναγιωτίδη, *ΠΑΕ* 1979, 187.

[35] Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Ἡ «σπηλιά τῆς ἁγίας Μαρίνας» στή Λαγκάδα τῆς Ἔξω Μάνης, *Ἀμητός στή μνήμη Φώτη Ἀποστολόπουλου*, Ἀθήνα 1984, 170-172 (μέ σχετική βιβλιογραφία).

[36] Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, ὅ.π. (ὑποσημ. 31), 56, εἰκ. 84.

[37] Ὅ.π., 107, εἰκ. 165.

[38] L. Hadermann-Misguich, ὅ.π. (ὑποσημ. 19), 308, εἰκ. 117.

πολλές φορές στήν ἴδια παράσταση. Παρατηροῦνται ἐπίσης διαβαθμίσεις στήν ποιότητα καί μία ἀδεξιότητα στήν ἐκτέλεση, πού ὀφείλονται στόν ἐπαρχιακό χαρακτήρα τοῦ μνημείου. Διαπιστώνεται ἀκόμη ἡ ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου νά συνταιριάζει σέ ἁρμονική παράθεση τά χρώματα ἀκόμη καί στήν περιορισμένη κλίμακα πού χρησιμοποιεῖ: ὤχρα, καστανό, λευκό, κόκκινο καί μαῦρο.

Ἀναλυτικότερα: στήν παράσταση τῆς Παναγίας Βλαχερνίτισσας μέ τούς ἀγγέλους δημιουργεῖται μία ποικιλία μέ τή χρωματική ἀντιπαράθεση στά ἐνδύματα, στούς φωτοστέφανους καί στά μετάλλια, καί ἡ ἔμφαση δίνεται στή μορφή τῆς Παναγίας πού, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, διακρίνεται γιά τήν ἀξιόλογη ποιότητα (Πίν. Ι΄).

Στούς μετωπικούς ἱεράρχες τοῦ ἱεροῦ ἡ διαφοροποίηση εἶναι ἐμφανής ἀφ' ἑνός μέ τά βαριά ἀδιάρθρωτα σώματα τοῦ Γρηγορίου καί τοῦ Χρυσοστόμου, ἀφ' ἑτέρου μέ τήν προσπάθεια ἀπόδοσης τοῦ ὄγκου, ὅπως διακρίνεται στίς σχηματικές γεωμετρικές πτυχώσεις πού διαμορφώνονται στά ἄμφια τοῦ Βασιλείου καί τοῦ Ἀθανασίου (Πίν. 80α-β). Ἐπίσης, στά πρόσωπα τῶν μορφῶν μέ τήν τελείως σχηματική ἀπόδοση τῶν αὐτιῶν καί τήν παρόμοια γραμμική στά γένεια καί στά μαλλιά (Ἀθανάσιος, Βασίλειος), συνυπάρχει ἡ ἐπιτυχημένη ἀπόδοση τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν καί ἡ ἔκφραση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου πού ἀποδίδεται μέ τή σωστή φωτοσκίαση, ἰδιαίτερα στή μορφή τοῦ Χρυσοστόμου (Πίν. ΙΑ΄ καί 81β).

Στήν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἡ συγκρατημένη ἔκφραση τῶν συναισθημάτων ἀποδίδεται διαφορετικά στά δύο πρόσωπα τῆς σκηνῆς. Τό φωτεινό νεανικό πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου μέ τήν κλασική ὀμορφιά καί ἡ ὁρμή τῆς κίνησης, πού ἀποδίδεται μέ τή λιτή σχηματοποιημένη πτυχολογία, ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀκίνητη «βαριά» μορφή τῆς Παναγίας (Πίν. 82, 83, 84α-β).

Στήν ἔνθρονη Παναγία τοῦ τέμπλου ἡ αἴσθηση τῆς μνημειακότητας καί ἡ ποιότητα πού διαφαίνεται ἀπό τά ἐλάχιστα διατηρημένα χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου συνυπάρχουν μέ τήν ἄτεχνη ἐκτέλεση στά χέρια τῶν μορφῶν (Πίν. 86α).

Οἱ παρατηρήσεις αὐτές ὁδηγοῦν στή διαπίστωση ὅτι οἱ τοιχογραφίες ἀνήκουν σέ ἐποχή μεταβατική, κατά τήν ὁποία συντηρητικές ἀντιλήψεις πού χαρακτηρίζουν τήν ὑστεροκομνήνεια παράδοση συνενώνονται μέ τίς προοδευτικές τάσεις τῆς πρώιμης τέχνης τῶν Παλαιολόγων. Ἀντίστοιχος τεχνοτροπικός συγκερασμός ἔχει ἐπισημανθεῖ σέ μιά σειρά μνημείων τῆς Μάνης πού χρονολογοῦνται μετά τά μέσα τοῦ 13ου αἰ.[39]. Ἐνδεικτικά ἀναφέρουμε: ἀπό τή Μέσα Μάνη, τούς Ἁγίους Ἀναργύρους Κηπούλας, μνημεῖο ἀκριβῶς χρονολογημένο στά 1265[40], τόν Ἅγιο Βασίλειο «στοῦ Καλοῦ» (1270-1290)[41], τόν Ἅγιο Παντελεήμονα στό Κοτράφι (περί τό 1300)[42]· ἀπό τή Μεσσηνιακή Μάνη, τίς ἀποσπασματικά σωζόμενες τοιχογραφίες στόν Ἅγιο Γεώργιο (1275-1300)[43] καί στόν Ἅγιο Προκόπιο (1270-1300)[44] Μεγάλης Καστάνιας. Ἐξάλλου, ἡ ποιότητα πού χαρακτηρίζει ὁρισμένες μορφές ἐπιτρέπει τήν προσέγγιση σέ μνημεῖα πρωτοποριακά τοῦ εὐρύτερου λακωνικοῦ χώρου πού ἐκφράζουν κλασικές ἀντιλήψεις τῆς πρώιμης παλαιολόγειας τέχνης. Συγκεκριμένα, ὁ ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μπορεῖ νά παραβληθεῖ μέ τούς ἀγγέλους τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου

[39] Γιά τήν τεχνοτροπία τῆς ζωγραφικῆς στή Μάνη τό 13ο αἰ., βλ. S. Kalopissi-Verti, Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo, *CorsiRav* XXXI (1984), 239-241. Ἐπίσης Ν. Δρανδάκης, Παρατηρήσεις στίς τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. πού σώζονται στή Μάνη, *The 17th International Byzantine Congress*, Major Papers, Washington 1986, 694-705.

[40] Ν. Δρανδάκης, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κηπούλας (1265), *ΑΕ* 1980, 97-118.

[41] Σ. Καλοπίση, *ΠΑΕ* 1979, 156-160.

[42] Ὅ.π., 196-201.

[43] Μ. Παναγιωτίδη, *ΠΑΕ* 1980, 197-199.

[44] Σ. Καλοπίση, *ΠΑΕ* 1980, 200-204.

στό διακονικό τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ ὡς πρός τήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τήν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων καί ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μέ τήν ἁγία Ἄννα — βαριά, κλειστή μορφή — ἀπό τή Γέννηση τῆς Θεοτόκου στό νότιο κλίτος τοῦ ἴδιου μνημείου[45]. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές τῆς Μητρόπολης ἀνήκουν στήν πρώτη φάση τοιχογράφησης τοῦ ναοῦ καί χρονολογοῦνται ἀνάμεσα στά 1270 καί 1285[46]. Ἐπίσης, ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα μέ τό ἑνιαῖο πλάσιμο στή ζεστή σάρκα καί τήν εὐγενική ἔκφραση τοῦ προσώπου μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ τήν ἁγία Ἄννα πού εἰκονίζεται στό βόρειο τοῖχο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Γεράκι (τέλος 13ου αἰ.)[47].

Χρονολόγηση

Οἱ γενικές καί εἰδικές παρατηρήσεις καί οἱ ἐνδεικτικές συσχετίσεις τόσο στό εἰκονογραφικό ὅσο καί στό τεχνοτροπικό ἐπίπεδο ὁδηγοῦν στό συμπέρασμα ὅτι οἱ λίγες τοιχογραφίες πού διατηροῦνται στό ναό τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας ἀνήκουν στό β΄ μισό τοῦ 13ου αἰ. καί ἰδιαίτερα στά μετά τό 1270 χρόνια, ἐποχή κατά τήν ὁποία διακοσμοῦνται τά περισσότερα μνημεῖα τῆς περιοχῆς πού ἐκφράζουν παρόμοιες πνευματικές καί καλλιτεχνικές ἀντιλήψεις.

Τά ἀρχιτεκτονικά στοιχεῖα τοῦ ναοῦ, ὅσα διασώθηκαν — λιτή τοιχοδομία, κτιστή ἁγία Τράπεζα, κτιστό τέμπλο — ὁδηγοῦν καί αὐτά στήν ἴδια περίοδο.

Ἐπιγραφή

Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ, στό μέσο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ ὑπάρχει ἐπιγραφή μέσα σέ ὀρθογώνιο πλαίσιο, σέ ὕψος 1,50 μ. ἀπό τό δάπεδο καί 0,80 μ. ἀπό τήν κτιστή ἁγία Τράπεζα. Τό πλαίσιο εἶναι κόκκινο, τό βάθος τῆς ἐπιγραφῆς λευκό καί τά γράμματα μαῦρα (Πίν. 87). Ὁ λευκός πίνακας ἔχει διαστάσεις 0,45 × 0,25 μ. καί τό ἐνεπίγραφο τμῆμα καλύπτει περίπου τό ἐπάνω μισό τῆς ἐπιφάνειάς του. Μεγάλο μέρος τῆς ἐπιγραφῆς ἔχει καταστραφεῖ, διαβάζονται ἐν μέρει ἑπτά στίχοι, ἐνῶ ὑπάρχουν γραμμένοι ἄλλοι τρεῖς, πού δέν εἶναι δυνατόν νά διαβαστοῦν (Σχέδ. 3). Ἀπό τόν πρῶτο στίχο σώζονται μόνο τά τελευταῖα γράμματα, εἶναι κεφαλαῖα καί ἔχουν ὕψος 0,022 μ. Στούς ὑπόλοιπους στίχους ἡ γραφή εἶναι ἀνάμεικτη, ἄτεχνη, καί τά γράμματα ἔχουν ὕψος 0,012-0,014 μ. Παραθέτουμε μία προσπάθεια ἀνάγνωσης μέ πολλές ἐπιφυλάξεις ὡς πρός τήν ὀρθότητά της[48].

[- -]η ἔγραψ[εν ;]
τ(ων) εζα [-] χιφον· κ(αί)παπᾶ· κ[- - - -]
ιερέος· κ(αί)γενέας [- - - -] τζακο [- - - -]
κ(αί)γενέας - -αγηνϊανõν· κ(αι)γενέας τ(ῶν) - - ογ
[- - - - - - - - - -] φορ [- - - - - - - -] ιανόν· κ(αι)γεν(εας)
ιανον· κ(αι) γενέας τον φατζυληφον
γενέ(ας) [-] ρ.τ(ων)κ.ρ.τ - τεανον κ(αι) γενέας τ(ων)

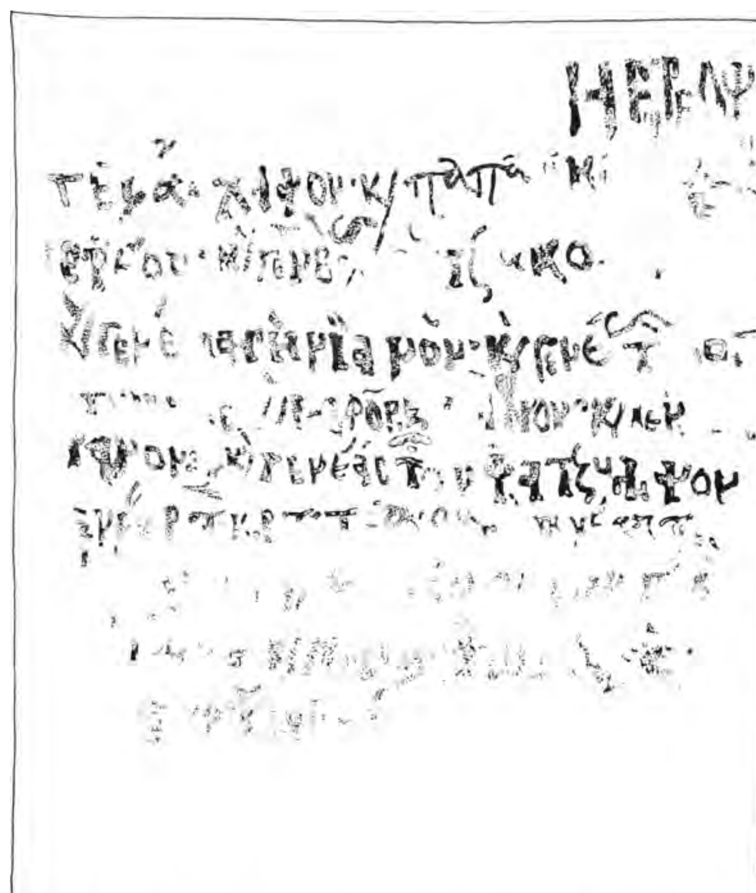
στ. 2. Τό ἕκτο γράμμα μπορεῖ νά διαβαστεῖ καί *λ*. Ἡ λέξη *παπᾶ* εἶναι γραμμένη μέ διαφορετικά στοιχεῖα καί γιά τό λόγο αὐτό θεωρεῖται μεταγενέστερη προσθήκη. Σύμφωνα μέ τό σύστημα

[45] Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα γιά τήν ἱστορία καί τήν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Θ΄ (1977-1979), 160, πίν. 45 (γιά τούς ἀγγέλους), 162, πίν. 49β (γιά τήν ἁγία Ἄννα).

[46] Ὅ.π., 175.

[47] Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, ὅ.π. (ὑποσημ. 31), 60, εἰκ. 90.

[48] Στήν ἀνάγνωση τῆς ἐπιγραφῆς βοήθησαν ὁ Ἀγ. Τσελίκας τοῦ Ἱστορικοῦ καί Παλαιογραφικοῦ Ἀρχείου τοῦ ΜΙΕΤ καί ὁ Ἠλίας Ἀναγνωστάκης τοῦ Κέντρου Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν τοῦ ΕΙΕ. Τούς εὐχαριστῶ.



Σχέδ. 3. Σχεδιαστική ἀποτύπωση τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ἱεροῦ.

πού ἀκολουθεῖται στούς ἄλλους στίχους, στή θέση αὐτή πιθανόν θά ἦταν γραμμένη ἡ λέξη *γενεας*.

στ. 2, 3, 4, 5, 6. Ἀνορθόδοξη εἶναι ἡ στίξη πρίν ἀπό τό συνδετικό *κ(αί)*.

στ. 3, 4, 6, 7. Ὁ τύπος *γενέα* ἀντί *γενεά* ὑπάρχει σέ μεσαιωνικά κείμενα, ὅπως στό ποίημα τοῦ Διγενῆ ἀλλά καί στό Χρονικό τοῦ Μορέως[49].

Ἡ μεικτή ἄτεχνη γραφή, οἱ ἀνορθογραφίες, ὅσο μποροῦν νά ἐλεγχθοῦν (ο ἀντί ω στή γενική πληθυντικοῦ) εἶναι ἔνδειξη ὅτι ὁ γραφέας δέν εἶχε ἰδιαίτερη μόρφωση. Παρόμοιος τρόπος γραφῆς χαρακτηρίζει τίς χρονολογημένες κτητορικές ἐπιγραφές τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κηπούλας (1265) καί τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ Πολεμίτα (1278) στή Μέσα Μάνη[50].

[49] Γιά τούς διάφορους τύπους τῆς λέξης, βλ. Ἐμμ. Κριαρᾶς, *Λεξικό τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημώδους γραμματείας*, Δ΄, Θεσσαλονίκη 1975, 248-249.

[50] Ν. Δρανδάκης, ὅ.π. (ὑποσημ. 40), 97-102. Ὁ ἴδιος, Δύο ἐπιγραφές ναῶν τῆς Λακωνίας, *ΛακΣπουδ* 6 (1982), 44-55. Βλ. ἐπίσης A. Philippidis-Braat, Inscriptions du Péloponnèse (IXe-XVe siècles), *TM* 9 (1985), 312-313 καί 314-317.

Παρ' ὅλα αὐτά παρατηροῦμε ὅτι ἡ ἐπιγραφή ἀκολουθεῖ ἕνα ὁρισμένο σύστημα, κατά τό ὁποῖο ἐπαναλαμβάνεται τό ἀκόλουθο σχῆμα: *τῶν... καὶ γενεᾶς τῶν... καὶ γενεᾶς τῶν*... Στήν ἐπιγραφή δηλαδή ἀναγράφονται ὀνόματα διαφόρων οἰκογενειῶν σέ γενική πληθυντικοῦ πού ἀκολουθεῖται πάντοτε ἀπό τίς λέξεις *καὶ γενεᾶς*. Ἡ λέξη *γενεὰ* στήν περίπτωση αὐτή σημαίνει τό σύνολο τῶν μελῶν ἑνός γένους[51]. Τά ἐπώνυμα τῶν οἰκογενειῶν σώζονται ἀποσπασματικά καί εἶναι δυσανάγνωστα, διακρίνονται ὅμως ὁρισμένες καταλήξεις ὅπως *-ανων* (τέσσερις φορές), *-φων* (δύο φορές). Ἡ κατάληξη *-ανων*, *-ανος* δέν εἶναι ἄγνωστη στή Μάνη, συναντᾶται στήν ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τοῦ Πολεμίτα, ὅπου ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν ὀνομάζεται Γεώργιος Κωνσταντιν*άνος*. Γιά τήν κατάληξη *-φων* δέν γνωρίζω παράλληλα. Ἡ λέξη *γενεά* (ἐπαναλαμβάνεται τουλάχιστον ἑπτά φορές) δέν ὑπάρχει σέ ἄλλη ἐπιγραφή τῆς Πελοποννήσου, ὅπου συνήθως ἀναγράφονται ὀνομαστικά οἱ κτήτορες καί τά μέλη τῆς οἰκογένειάς τους, ὅπως π.χ. στίς ἐπιγραφές πού προαναφέραμε: *Παντολέον καὶ τῆς συμβίου αὐτοῦ Μαρίας καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ* (Κηπούλα), *Νικόλαος ὁ Κακομέροτος ἅμα συμβίω ὅλων τῶν κληρονόμων καὶ τῶν τέκνων αὐτῶν* (Πολεμίτας). Ἡ σπάνια αὐτή χρήση τοῦ ὅρου *γενεὰ* στήν ἐπιγραφή μας, σέ συνδυασμό μέ τά οἰκογενειακά ἐπίθετα καί μόνον (χωρίς δηλαδή νά ἀναφέρονται ὀνόματα προσώπων), ἐπιτρέπει ἴσως μιά ὑπόθεση πού σχετίζεται μέ τήν περιοχή πού βρίσκεται τό μνημεῖο καί τήν ἐποχή πού κτίστηκε καί διακοσμήθηκε (1270-1300). Εἶναι γνωστό ὅτι στή δυτική πλευρά τοῦ Ταϋγέτου εἶχαν ἐγκατασταθεῖ ὁμάδες τῶν σλάβων Μεληγγῶν, οἱ ὁποῖοι τήν ἐποχή αὐτή ἔχουν ἐξελληνιστεῖ καί ὑποταχθεῖ στή βυζαντινή αὐτοκρατορία[52]. Μέ τή λέξη *γενεά*, λοιπόν, στήν ἐπιγραφή τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας πιθανόν νά ὑποδηλώνεται κάποια ἰδιαίτερη χρήση τοῦ ὅρου πού συνηθιζόταν στήν οἰκογενειακή ὀργάνωση τῶν ἐξελληνισμένων σλαβικῶν πληθυσμῶν τῆς περιοχῆς[53]. Ἡ ὑπόθεση αὐτή θά μποροῦσε νά ἐπιβεβαιωθεῖ ἀπό τά ὀνόματα τῆς ἐπιγραφῆς, τά ὁποῖα ὅμως, ὅπως σημειώθηκε, δέν εἶναι δυνατόν νά ἀναγνωσθοῦν μέ ἀκρίβεια.

Ὡς πρός τή θέση τῆς ἐπιγραφῆς ἔχουμε νά παρατηρήσουμε τά ἑξῆς. Οἱ ἐπιγραφές πού γράφονται στό ἱερό τῶν ναῶν, μέ σκοπό προφανῶς νά μνημονεύονται τά ἀναγραφόμενα ὀνόματα ἀπό τόν ἱερέα κατά τή Θεία Λειτουργία, παρουσιάζουν μικρές διαφορές ὡς πρός τή θέση καί τό περιεχόμενό τους. Ἄλλες γράφονται στήν ταινία πού χωρίζει τίς δύο ζῶνες τῶν παραστάσεων τῆς ἀψίδας, ἄλλες ἀνάμεσα στά εἰκονιζόμενα πρόσωπα καί ἄλλες, ὅπως ἡ ἐπιγραφή τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας, στό μέσο τῆς ἀψίδας μέσα σέ ὀρθογώνιο διάχωρο μέ μαῦρα γράμματα σέ λευκό βάθος. Σ' αὐτή τήν κατηγορία ἀνήκουν οἱ ἐπιγραφές στόν Ἅγιο Ἰωάννη Πρόδρομο Μεγάλης Καστάνιας (ἀρχές 13ου αἰ.)[54], στό Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι (1260-1280)[55], στό Σωτήρα κοντά στά Μέ-

[51] Ἡ λέξη *γενεά* συναντᾶται μέ διάφορες σημασίες σέ κείμενα τῆς ἀρχαίας καί τῆς μεσαιωνικῆς γραμματείας, βλ. πρόχειρα Lidell-Scott, *A Greek English Lexicon*, 1966, 342 λ. *γενεά* καί Ἐμμ. Κριαρᾶς, ὅ.π. (ὑποσημ. 49). Ἰδιαίτερα ὅσον ἀφορᾶ τήν Πελοπόννησο βρίσκεται στό Χρονικό τοῦ Μορέως, *Τό Χρονικόν τοῦ Μορέως*, ἔκδ. Καλονάρου-Schmitt, Λονδίνο 1979, στ. 2948, 7365, 7370-7371, ἀλλά καί στόν Κωνσταντίνο Πορφυρογέννητο, στό γνωστό χωρίο πού ἀναφέρεται στούς κατοίκους τοῦ Κάστρου Μαΐνης: *οἱ τοῦ κάστρου Μαΐνης οἰκήτορες οὐκ εἰσὶν ἀπὸ τῆς γενεᾶς τῶν προρρηθέντων Σκλάβων* (Μελληγγῶν καί Ἐζεριτῶν), *De Administrando Imperio*, ἔκδ. Moravcsik-Jenkins, Dumbarton Oaks 1967, κεφ. 50, σ. 236.

[52] Βλ. πρόχειρα A. Bon, *La Morée franque*, Paris 1969, 499, 504.

[53] Γιά τίς σχέσεις τῶν σλαβικῶν πληθυσμῶν μέ τά μνημεῖα τῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης, βλ. H. Ahrweiler-Glykatzi, Une inscription méconnue sur les Melingues du Taygète, *BCH* 86 (1962), 1-10, Ἅ. Ἀβραμέα, Ὁ «Τζάσις τῶν Μεληγγῶν», Νέα ἀνάγνωσις ἐπιγραφῶν ἐξ Οἰτύλου, *Παρνασσός* ΙΣΤ', 2 (1974), 288-300, Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στήν Πλάτσα τῆς Μάνης*, Ἀθῆναι 1975, 12-16.

[54] Φ. Δροσογιάννη, ὅ.π. (ὑποσημ. 13), 5 καί 216.

[55] Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Ἀθήνα 1978, 10 καί 67.

γαρα (β΄ μισό 13ου αἰ.)[56], στήν Ὄμορφη Ἐκκλησιά τῆς Αἴγινας (ἡ ἐπιγραφή ἀδημοσίευτη, ἡ χρονολογία 1284 σέ ἄλλη ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ)[57], στόν Ἅγιο Γεώργιο στό Κούνενι (1284)[58], στόν Ἅγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας Σελίνου (1290/91)[59]. Ὡς πρός τό περιεχόμενο οἱ ἐπιγραφές εἶναι συνήθως κτητορικές (*Ἀνηγέρθη ἐκ βαράθρων ὁ θεῖος ναός...*, Ἀλεποχώρι), μερικές φορές ὅμως, ὅπως στήν ἐπιγραφή τῆς Σκλαβοπούλας, γράφεται ἡ ἐπίκληση *Μέμνησον θύτα*, πού δηλώνει ἀκριβῶς τό σκοπό τῆς ἀναγραφῆς τοῦ ὀνόματος. Ἡ ἐπιγραφή τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας πιθανόν νά εἶχε κάποιο παρόμοιο περιεχόμενο, ἀφοῦ στόν πρῶτο στίχο δέν εἶναι ἀρκετός ὁ χῶρος πού χρειάζεται γιά τή συμπλήρωση μέ τή συνήθη ἀρχή τῶν κτητορικῶν ἐπιγραφῶν. Ὁπωσδήποτε ὅμως οἱ οἰκογένειες πού ἔγραψαν τά ὀνόματά τους, κτήτορες ἤ δωρητές τοῦ ναοῦ, Ἕλληνες ἤ ἐξελληνισμένοι Σλάβοι, ἐξέφρασαν τήν ἐπιθυμία τους νά μνημονεύονται ἀπό τούς ἱερεῖς κατά τή Θεία Λειτουργία.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΠΩΝΥΜΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

Ὅπως σημειώθηκε στήν ἀρχή, ἡ ἐπωνυμία τοῦ μνημείου «ναός τῆς Θεοτόκου τῆς ἐπονομαζομένης Ἀνδρουμπεβίτζιας» εἶναι γραμμένη στήν κτητορική ἐπιγραφή τοῦ νεότερου καθολικοῦ τῆς μονῆς (Πίν. 88). Πιθανότατα πρόκειται γιά ἐπίθετο τῆς Παναγίας πού προέρχεται ἀπό τοπωνύμιο (πρβλ. Παναγία Βλαχερνίτισσα, Ἀθηνιώτισσα, Σπηλιανή κτλ.).

Τοπωνύμιο Ἀνδρουμπεβίτζια δέν εἶναι γνωστό ἀπό ἀλλοῦ. Ἡ γλωσσική καταγωγή τοῦ ὀνόματος μοιάζει νά εἶναι σλαβική[60], ὅπως καί στό συγγενικό τοπωνύμιο Ἀνδρούβιστα ἤ Ἀρδούβιστα[61], τό γνωστό κεντρικό οἰκισμό τῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης στήν ὕστερη βυζαντινή περίοδο[62]. Ἐξάλλου, καί τά τοπωνύμια Ζαρνάτα[63] καί Μάλτα[64], στήν περιοχή τῶν ὁποίων βρίσκεται ἡ Ἀνδρουμπεβίτζια (Σχέδ. 1), ἔχουν σλαβική προέλευση. Ἐπισημαίνουμε τό γεγονός ὅτι ἡ Ἀρδούβιστα καί ἡ Ζαρνάτα ἀναφέρονται σέ ἔγγραφο τοῦ 1278[65]. Μέ τά δεδομένα αὐτά μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ ὅτι τό σλαβικό τοπωνύμιο Ἀνδρουμπεβίτζια ἔδωσε τήν ἐπωνυμία στό βυζαντινό ναό τῆς Παναγίας, πού κτίστηκε καί διακοσμήθηκε πρός τά τέλη τοῦ 13ου αἰ. Τό ὄνομα αὐτό διασώθηκε, πιθανῶς σέ χαμένη γραπτή μαρτυρία ἤ στήν προφορική παράδοση, ὥς τό 1704 πού γράφτηκε στήν ἐπιγραφή τοῦ καθολικοῦ, γιά νά φτάσει μέ αὐτό τόν τρόπο ὥς τίς μέρες μας.

[56] Ὅ.π., 67.

[57] Ὅ.π., ἀλλά καί ἀπό ἐπιτόπιες προσωπικές παρατηρήσεις.

[58] G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, IV, Venezia 1932, 416. Κ. Λασσιθιωτάκης, Δύο ἐκκλησίες στό Νομό Χανίων, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Β΄ (1960-1961), 51.

[59] G. Gerola, ὅ.π. , 431-432. Κ. Λασσιθιωτάκης, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, *ΚρητΧρον* ΚΒ΄ (1970), 154, εἰκ. 183.

[60] Παρόμοιο εἶναι τό τοπωνύμιο Νομπρεβίτσα ἤ Νουπρεβίτσα στήν περιοχή τοῦ Οἰτύλου πού προέρχεται ἀπό τό σλαβικό Dobravica (dobrava/dobrova/dubrava= δάσος δρυῶν ἤ ἁπλῶς δάσος), βλ. M. Vasmer, *Die Slaven in Griechenland*, Berlin 1941, 171, Ph. Malingoudis, *Studien zu den slavischen Ortsnamen Griechenlands, 1. Slavische Flurnamen aus der messenischen Mani*, Mainz 1981, 76, 131. Ὁ καθηγητής Φαίδων Μαλιγκούδης, ὑπόψη τοῦ ὁποίου ἔθεσα τό τοπωνυμικό πρόβλημα τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας, μέ πληροφόρησε ὅτι πρόκειται γιά ἑλληνική παρετυμολογία (κατά τό ἄνδρας) τοῦ σλαβικοῦ τοπωνυμίου Drobevica/Drobovica πού προέρχεται ἀπό τό οὐσιαστικό drobr= θρύμμα (γῆς). Τό οὐσιαστικό αὐτό ἀποτελεῖ γεωγραφικό ὅρο καί χαρακτηρίζει τήν ἰδιότητα τοῦ ἐδάφους. Τόν κ. Μαλιγκούδη καί ἀπό τή θέση αὐτή εὐχαριστῶ.

[61] M. Vasmer, ὅ.π., 165.

[62] A. Bon, ὅ.π. (ὑποσημ. 52), 505 καί σημ. 3-4, ὅπου ἐπισημαίνεται ὅτι ἡ Ἀνδρούβιστα εἶναι ἕδρα καπετάνιου.

[63] Γιά τό κάστρο τῆς Ζαρνάτας, τήν ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος κτλ., βλ. Ἐλ. Δωρῆ, *ΠΑΕ* 1981, 482 σημ. 1, 488 σημ. 1.

[64] Ph. Malingoudis, ὅ.π., 71.

[65] G. L. Fr. Tafel - G. M. Thomas, *Urkunden zur älteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig*, III, ἀνατύπωση Amsterdam 1964, 232-233.

Résumé

L'ÉGLISE BYZANTINE DE LA VIERGE ANDROUBEVITZIA (MAGNE DE MESSÉNIE)

R. ETZÉOGLOU

Le monastère de la Vierge Androubevitzia est situé dans le Magne de Messénie, aux environs du village capital de Kampos, auprès du château de Zarnata. Le sujet de cet article concerne l'étude des restes d'une église byzantine conservée derrière le katholikon de l'époque post-byzantine. Il s'agit d'une petite église à nef unique voûtée, avec une abside semi-circulaire. Elle est construite de pierres non taillées avec peu de briques et liées d'un mortier abondant. Les fresques qui ornent les surfaces des murs conservés donnent à cette église un intérêt particulier.

Dans l'abside est représentée la Vierge dite «Vlachernitissa», entre deux anges en «imago clipeata». En bas, quatre évêques en face: les saints Basile, Grégoire, Jean Chrysostome et Athanase. Au centre de l'abside, au-dessus de la petite fenêtre, il y a une inscription peinte, mal conservée et partiellement déchiffrée; il s'agit des noms des familles que le prêtre devait mentionner pendant la Liturgie. Sur le mur est, en bas est située l'Annonciation avec l'archange Gabriel à la partie nord et la Vierge debout à la partie sud; plus haut, le Saint Mandylion (il ne reste que des extrémités) entre deux médaillons représentant les parents de la Vierge, Joachim et Anne.

L'église conserve un templon en maçonnerie, à la partie nord duquel est peinte la Vierge à l'Enfant assise sur un trône; dans la partie sud il y a des traces de la Déisis avec le Christ trônant et la Vierge orante à sa gauche, tandis que le Prodrome est représenté sur le mur sud du naos, à côté du Christ. Sur le même mur il y a des traces de saint Nicolas debout et sur le mur nord une sainte femme est figurée.

La Sainte Table est de la même construction — en maçonnerie — et elle prend tout le demi-cercle de l'abside; elle est décorée des lignes diagonales bleues et rouges qui imitent les veines de marbre.

L'iconographie du sanctuaire, c'est-à-dire la Vierge Vlachernitissa avec des archanges en médaille, l'Annonciation, le Mandylion avec Joachim et Anne, forme un programme complet sur la représentation du mystère salutaire de l'Incarnation. Le travail soigné noté sur les visages de quelques figures, le modelé souple de la chair aux effets clair-obscur et les contours bien taillés, témoignent d'une qualité artistique. En outre, dans ces fresques on trouve des éléments conservateurs de la tradition tardo-comnène mêlés à des tendances progressives de la première époque des Paléologues. Ce compromis est très commun dans de nombreux monuments du Magne qui sont datés vers la fin du XIIIe siècle, époque à laquelle appartient aussi notre église.

Le surnom du monument «Vierge Androubevitzia» est mentionné dans l'inscription de fondation du katholikon, édifié et décoré en 1704. On suppose qu'il s'agit d'un toponyme d'origine slave, ailleurs inconnu, qui a donné son nom à l'église byzantine d'abord et à l'église post-byzantine à la suite.

NOTIZIE PRELIMINARI SUL RECENTISSIMO RECUPERO DI UN AFFRESCO D'EPOCA MEDIOEVALE A BOSRA (SIRIA)

RAFFAELLA FARIOLI CAMPANATI

Com'è noto la «Cattedrale» del VI secolo di Bosra, dedicata ai SS. martiri Sergio, Bacco e Leonzio (Tav. 89a), presenta un ciclo pittorico ascrivibile alla fase medioevale dell'edificio, decorazione che si estendeva senza soluzione di continuità sulle pareti del semicilindro absidale e del presbiterio, le cui originarie finestre e aperture con arco a tutto sesto, furono appositamente tamponate[1].

L'aspetto medioevale dell'edificio doveva sussistere ancora nel 1861, anno del viaggio del de Vogüé[2], che infatti ricorda la figura della Vergine orante «au fond de l'abside» e, nella pianta che correda il testo, disegna la riduttiva configurazione icnografica (basilichetta), corrispondente ad una seconda fase della chiesa (dopo il crollo del tetraconco), che utilizza l'antico presbiterio. Questo ambiente doveva essere — nel 1861 — conservato anche nella sua copertura dal momento che era ancora superstite l'arcone absidale composto da conci romani decorati e del quale rimangono in situ solo le mensole d'imposta. Nella pianta sono inoltre segnati gli elementi del setto divisorio presbiteriale che si è rivelato un'iconostasi, da noi ritrovata al di sotto del piano moderno, insieme al pavimento medioevale a lastre di basalto, articolato in tre piattaforme digradanti[3] (Fig. 1).

Della facies medioevale rimane dunque il ritrovato pavimento e lacerti del ciclo pittorico, con gravi lacune nell'abside e tratti discontinui sulle pareti N e S del presbiterio per l'addossamento di sovrastrutture recenti. Nei primi decenni del nostro secolo infatti, a seguito del ripopolamento di Bosra, gli antichi edifici furono riutilizzati a scopo abitativo: tra questi l'articolato corpo orientale della chiesa superstite anche in alzato[4]. Il presbiterio, privo dell'originaria volta, ricevette una nuova copertura (quella tipica della regione), costituita da travicelli in basalto accostati e poggianti su tre arcate trasversali, i cui sostegni addossati ai muri perimetrali del vano, coprirono le relative porzioni di affresco. Un muro occludeva ad Ovest — fino al nostro intervento — il varco presbiteriale, e ad Est un altro muro rettificava la curva absidale, al cui centro, in corrispondenza con la finestra mediana, fu ripristinata l'originaria apertura che ebbe funzione di porta in rapporto al livello moderno

[1] R. Farioli, Precisazioni e considerazioni sulla chiesa dei SS. Sergio, Bacco e Leonzio di Bosra. Gli scavi del 1977 e 1978, *FelRav* CXVIII, 2 (1979) (d'ora in poi: *FelRav*), 9-76, fig. 14; ead., Die italienische Ausgrabungen in Bostra (Syrien). Der spätantike Zentralbau der Kirche der Hll. Sergius, Bacchus und Leontius, *Boreas* 9 (1986), 173-185; ead., Relazione sugli scavi e ricerche della missione italo-siriana a Bosra (1985/86/87), *La Siria Araba da Roma a Bisanzio, Atti del Colloquio internazionale (Ravenna 22-24 marzo 1988)*, Ravenna 1989, 45-92 (e bibliogr. preced.).

[2] M. de Vogüé, *Syrie centrale: Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle*, I, Paris 1865, 66, tav. 22.

[3] Farioli, *FelRav*, figg. 7, 20, 31, 32, 33.

[4] Per le vicende di Bosra, cfr. nota 1.

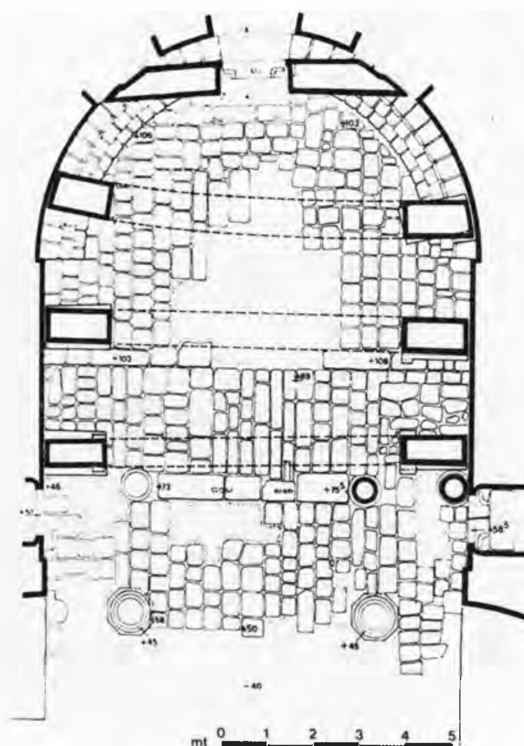


Fig. 1. Il presbiterio: piano pavimentale e sovra-strutture moderne (rilievo Arch. S. Cerulli).

del nuovo piano pavimentale[5] (T a v. 89b). Tale apertura assicurava la comunicazione con le nuove case addossate o prossime all'organismo orientale della chiesa.

Questo riadattamento del vano presbiteriale determinò la scomparsa di gran parte della decorazione absidale e l'occultamento di brani di affreschi sulle pareti N e S del presbiterio, che fino allo scorso anno risultavano coperti dai sostegni del moderno sistema di arcate trasversali.

Lo stato di conservazione delle pitture, lacune a parte, è precario e dunque di ardua lettura, che si fa meno confusa in certe condizioni di luce, tuttavia la loro presenza è importante non solo perchè costituisce uno dei rari documenti di affreschi medioevali in Siria[6], ma anche perchè testimonia la continuità liturgica della chiesa nell'islamica Bosra e crea interrogativi su di una eventuale presenza dei Crociati.

Per la determinazione di una precisa cronologia del ciclo pittorico si attendono auspicabili interventi di pulitura e restauro programmati dalla nostra missione, lavori che per il momento il restauratore Bruno Zanardi ha eseguito nel 1987[7] sul lacerto più leggibile del muro S del presbiterio, sito tra

[5] Farioli, *FelRav*, figg. 5, 14, 25, 26, 27, 40, 47.

[6] Cfr. la bibliografia sulla documentazione pittorica d'epoca medioevale in Siria, Libano, Palestina: R. Farioli, *art.cit.* (1989), 75, s., nota 27.

[7] B. Zanardi, Tecnica, successioni stratigrafiche e restauro nei dipinti murali della chiesa dei SS. Sergio, Bacco e Leonzio a Bosra, *La Siria Araba... (op.cit.)*, 225-232, figg. 5-7.

due arcate moderne (Tav. 90a). L'unico dato cronologico di referimento con il piano pavimentale medioevale della chiesa è offerto dal corredo di una tomba rinvenuta negli anni Trenta dal Crowfoot, databile tra il 1250-1310[8]. Datazione che potrebbe tuttavia riguardare una per così dire seconda fase iconoclastica che interessa gli affreschi e che si precisa come una parziale ridipintura a carattere aniconico, eseguita a secco, e intesa a cancellare i volti delle figure e a confondere la conformazione della parte superiore dei corpi (Tav. 90b).

Da quanto rimane degli affreschi e prescindendo dal successivo intervento, si individuano le pur pallide presenze di figure frontali stanti che decoravano il semicilindro absidale al di sopra del synthronon che la sopraelevazione del piano pavimentale del Medioevo riduce a tre giri di seggi[9] (Fig. 1). A causa delle vicissitudini descritte tra queste figure sacre non vi può essere quella della Vergine che si doveva trovare al centro in corrispondenza con il tamponamento della grande finestra di mezzo che in epoca recente — come ho ricordato — fu riaperta e utilizzata come porta. Si doveva dunque trattare di teorie di santi così consueti, in tale collocazione, ai programmi iconografici bizantini e presenti anche nelle attestazioni pittoriche del Vicino Oriente.

Un maggiore interesse offre il lacerto della parete S del presbiterio interessato dai restauri di Zanardi e finora oggetto di dubbia interpretazione (Tav. 90a). Nel 1934 il Crowfoot che — come racconta — potè entrare in questo buio locale tenuto sotto chiave e adibito a magazzino (l'originario presbiterio) individuò le linee generali di una scena che si svolgeva in un interno ed era limitata dai sostegni delle due prime arcate moderne: «in the foreground is a table, with two plates on it and some objects; in front the table had a border, with a nebulé or wavy pattern, and a trellis below which may represent the frame of the table or a patterned frontal ... so is a haloed figure between two of the columns and, less certainly, a bearded figure to the right...» e interpreta la scena in riferimento all'episodio della Filossenia di Abramo, identificando Abramo nella figura di destra pur poco leggibile[10]. A suo tempo proposi un'altra interpretazione[11] della figura di destra a forma di macchia rossastra che non poteva essere riferita ad una figura umana perchè unita ad un'appendice trasversale che poteva intendersi come un lungo collo di animale unito al muso di profilo (la macchia rossastra), forse di un cammello. Elemento questo molto diffuso nell'iconografia del Vicino Oriente e che a Bosra avrebbe potuto collegarsi con la leggenda del santo monaco Bahira (la figura nimbata di sinistra) e il Profeta, suo discepolo, che per almeno due volte frequentò il convento di Bahira che la tradizione locale colloca a fianco della nostra chiesa, non lontano dalla moschea El-Mabrak (della cammella), sorta sul luogo in cui la cammella di Muhammad si sarebbe inginocchiata per deporre la prima copia del Corano. Un'ipotesi provvisoria, certo affascinante, che attendeva smentita o conferma da ulteriori accertamenti, possibili solo mediante la totale rimozione della prima arcata Ovest, nella speranza di trovare elementi iconografici ancora leggibili. L'abbattimento dell'arcata, autorizzato, su mia richiesta, dalla Direzione Generale delle Antichità della R.A.S. ed effettuato due mesi fa dal Soprintendente del Dipartimento archeologico di Bosra, sig. Riyad al-Mukdad, ha risolto il problema offerto da quella singolare figurazione di destra, rivelando errate ambedue le ipotesi di identificazione. Il fortunato ritrovamento ha consentito un completamento della scena e di riconoscere, nella discussa figurazione, l'ala di un angelo. Anche in questo caso purtroppo la pittura ritrovata in preca-

[8] J. W. Crowfoot, *Churches at Bosra and Samaria-Sebaste*, London 1938, 9, tav. 10, a, b.

[9] Farioli, *FelRav*, fig. 25; B. Zanardi, *art.cit.*, fig. 3; sul ritrovamento dell'originario synthronon a 5 gradini e del relativo pavimento in lastre basaltiche: R. Farioli, *art.cit.* (1989), 81-84, figg. 37-39.

[10] J. W. Crowfoot, *op.cit.*, 14, tav. 9, a, b.

[11] Farioli, *art.cit.* (1989), 72-77, fig. 34 e nota 24 (bibliogr.).

rio stato di conservazione, non è del tutto chiara (Tav. 90c): sembra di poter individuare solo la parte superiore della figura frontale di un angelo posto come in secondo piano rispetto ad un mobile o arredo la cui fronte è decorata da un incrocio geometrico di linee e che è accostato (o in relazione) al tavolo già noto, presso il cui lato sta la figura nimbata di sinistra, in atto reverente, con le mani giunte.

Con il completamento della figurazione di destra, sembra che l'iconografia della scena pur non integra, possa avvalorare l'interpretazione intuitiva del Crowfoot, solo che la figura di Abramo deve riconoscersi in quella nimbata che si accosta al tavolo. Tuttavia è ancora prematuro, allo stato attuale, avanzare un'ipotesi definitiva, prima di poter appurare cosa nasconda la vicina arcata, presso la quale si individua una mano destra pertinente ad una figura (femminile?) che tuttavia non sappiamo ancora se faccia parte o no di questo contesto iconografico.

Nel frattempo ho tenuto di dare questa notizia preliminare sul ritrovamento della sconosciuta porzione di affresco, per rettificare le esegesi già proposte, in attesa di uno studio dettagliato[12] che mi sarà possibile svolgere dopo la liberazione del presbiterio da tutte le sovrastrutture moderne e accurati lavori di pulitura e restauro.

[12] Saranno prese in esame anche le decorazioni a grandi croci eseguite a secco in rosso-mattone su un fondo a calce nei grandi locali del complesso orientale della chiesa. Le campionature dei vari intonaci sono attualmente oggetto di analisi.

EAST AND WEST IN AN ILLUSTRATED MANUSCRIPT AT SINAI*

GEORGE GALAVARIS

Since my youth I have been fortunate enough to benefit from the wisdom and kindness of Manolis Chatzidakis. I am happy that I can now pay homage to him in a small way through this paper dealing with questions pertaining to relations of Cretan and Italian painting, a fundamental problem, in the area of post-Byzantine art, to the study of which Chatzidakis has made manifold contributions[1].

Among the unpublished manuscripts in the library of the monastery of St. Catherine's on Mt. Sinai, there is a New Testament-Psalter, cod. 2123, known to scholars on account of the two imperial portraits of the Palaeologi Michael VIII (1259-1282) and John VIII (1425-1448) which have provoked discussions pertaining to dates, provenance and patronage[2]. The codex has a scribal colophon, fol. 131v, with the date 1242 and the name of a certain Theodore Anagnostes, Trichas, the sinner. According to a note on a paper fol. 134r, it came to Sinai from the island of Chios in 1781. At its completion the manuscript contained a number of illustrations which will be dealt with in the second

* I owe sincere thanks to his Beatitude Damianos, Archbishop of Sinai and the synaxis of the monastery of St. Catherine for the continuous support of my studies of the Sinai manuscripts; Professor Kurt Weitzmann, Princeton, N.J., who is always ready to help with notes and photographs — the Leningrad manuscript would not have been discussed here without his help; Professor Rigas Bertos, my friend and colleague, who plays the devil's advocate and shares generously his vast knowledge.

Photo credits:

Pls.: 91a, 93a, c, 96a-c reproduced from the Collections of the Library of Congress, Washington; 91b, 92a-b, 93b, 94a-b, 95a-b, 97a-b, 98a reproduced courtesy of the Alexandria-Michigan-Princeton Expedition to Mount Sinai; 98b, 99a-b, 100a-b courtesy of Professor Kurt Weitzmann.

[1] The following are singled out: Marcantonio Raimondi und die postbyzantinische-kretische Malerei, *ZKg* 59 (1940), 146-161, repr. in *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976; Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καί ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, *ΚρητΧρον* 1 (1947), 27-46; Essai sur l'école dite "italogrecque" précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, A. Pertusi ed., 2, Florence 1974, 108-116; La peinture des "madonneri" ou "vénétocrétoise" et sa destination, *Venezia, Centro di Mediazone tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (1973)*, 2, Florence 1977, 675-690.

[2] V. N. Beneševič, *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum, qui in monasterio Sanctae Catherinae in monte Sina asservantur*, I, St. Petersburg 1911, 81-89; III, 1, St. Petersburg 1914, 333, no. 71; id., *Monumenta Sinaitica*, Fasc. I, St. Petersburg 1925, pls. 33-36; M. Restle, Die Miniaturen des Codex Vindo. Hist. Gr. 53, *Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens* 3 (1965), 106, no. 11, fig. 3; H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft, AbhHeidelberg*, 1970, 52f., 88f., figs. 35, 52; M. Restle, Ein Porträt Johannes VIII. Palaiologos auf dem Sinai, *Festschrift Luitpold Düssler*, 1972 (hereinafter cited as Ein Porträt), 131-137; K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mt. Sinai*, Collegeville Minn. 1973, 24, 25, figs. 33, 34; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976 (hereinafter cited as *Portrait*), 51-53, figs. 19, 20; id., *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981, 49, 50, no. 179, figs. 331-334; G. Galavaris, Illuminated manuscripts, *Sinai Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, K. A. Manafis ed., Athens 1990, 325, figs. 33-34 in colours.

volume of the Catalogue of the Illuminated Greek Manuscripts at Sinai[3]. A codicological study shows that several miniatures have been added much later, painted on empty spaces usually left at the conclusion of the text and on separate pages added at the beginning and the end of the book (fols. 1-2 and 132-133 are added double leaves). These later miniatures form the subject of this paper.

They can be divided into two groups: 1) miniatures executed in western style, specifically Italian — I shall use the term "Italianate" for them — and 2) miniatures that follow the Byzantine tradition — for convenience I shall call them Byzantine throughout. The following belong to the first group:

Fol. 1r, the Annunciation which is not in perfect condition, painted on the first page of the added double leaf (Pl. 91a). The archangel with dark brown wings and gold highlights, holding a long lily in his left hand is flying from a cloud down toward the Virgin Mary represented on the lower left. Both are inscribed in Greek. Mary in carmine colours is kneeling before a prie-Dieu. Behind her there is a heavy, theatrically displayed curtain that forms a canopy. The scene is framed by a red fillet which folds in the shape of a loop at each of the four corners. This frame is typical for nearly all these added miniatures. The outer margin is painted in grey-blue.

Fol. 133v, the Adoration of the Magi on an added double leaf of very thick parchment (Pl. 98a). Framed as the Annunciation and with the same grey-blue outer margin, the scene shows Mary on the left presenting the Child to a kneeling, white-haired Magus at the centre foreground with Joseph looking on, behind her. Another Magus in grey-white garments and with a striking red-tasselled turban is on the extreme right. Most distinct, however, is the black Magus in the centre midground.

Fol. 29v, the Prophet Elijah and the Raven, added on space left free at the conclusion of the text (the Odes end here) (Pl. 92b). The Prophet, inscribed, depicted in a stance reminding of the pensive Joseph depicted in Nativity scenes sits in a cave, rendered in various tones of blue-grey, looking at the black raven which with a loaf of bread in his beak flies from the high rocks. The illustrator has made very good use of the available space so that the enormity of the rock does not astonish the viewer as something alien to the composition. Iconography and style are western, the painterly quality of the Prophet's figure should be noticed as well as the setting depicted naturalistically with green plants and deep cleavages.

The other miniatures belonging to this group are not narrative:

Fol. 1v, a carmine Latin, flaring Cross with rings at the arms and yellow discs and IC XC NI KA (Pl. 91b). It is placed against a western, hilly landscape, distinguished by a feeling of space and a variety of small trees growing at random.

Fol. 2r, a red-brown armillary crowned by a cross and set on an olive-brown, rocky landscape (Pl. 92a). Within this instrument one sees an olive-green landscape with small trees similar to those on fol. 1v, defined by a blue sea with black boats sailing under a grey sky with golden stars.

Fol. 30r, a bust of the Emperor Michael VIII Palaeologos (Pl. 93a). Wearing a red coat with a dark blue collar and a striking red hat, he is painted at a "Renaissance" window, with a cusped arch decorated with three gold plates, and an olive-green coloured window sill. At the far distance there are green mountains with dark blue-green trees similar to those on fols. 1v and 2r, and a grey-green sky. The Greek inscription designates him as "by the Grace of God King of Constantinople and Emperor of the Romans".

[3] K. Weitzmann and G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Illuminated Greek Manuscripts, I: From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton 1990.

Fol. 30v, the profile portrait of John VIII Palaeologos (Pl. 93b). This is the most problematic of all illustrations in the codex. Painted on paper, and cut from the tip of the rear rim of the hat downwards along the back of the bust and from the tip of the front rim of the hat in a curved manner in front of the face downwards along the contour of the chest of the emperor, it is pasted on the parchment. The dark blue-black background is painted over the parchment and the paper, and so is the gold inscription. Naturalistically rendered, the emperor wears a carmine, gold brocaded cloak with a white collar and a white hat with a red rim. The flesh tones are in warm brown with olive-green shades. The inscription is shorter and gives him the title of "John Palaeologos, the faithful King in Christ God". Since long it has been observed that this is an Italian product. The peculiar cut which it has suffered before it was pasted on the folio, indicates that the portrait was either part of a larger composition or perhaps there was an unwanted text next to it. I shall return to these problems later.

Fol. 132r, an almost completely flaked illustration, painted on the added double leaf, shows an arm with a red sleeve holding a war red mace with a gold spearhead (Pl. 97a). There are traces of green ground and a red frame.

Fol. 133r, a crowned double-headed eagle in gold with a red monogram of the Palaeologan dynasty hang around its neck (Pl. 96c). These last miniatures are painted on the double added leaf and must relate to the imperial portraits.

The second group, as already noted, consists of miniatures rendered in the Byzantine tradition and conceived as icons:

Fol. 31v, the prophet Isaiah, inscribed, standing frontally, holding a scroll in his hand with an inscription which is totally flaked (Pl. 93c). Depicted in light pink and green garments and a face rendered in warm red with grey-olive hair, he stands on a red-brown tiled ground and against a gold background. The red frame with its usual loop is varied by the addition of a line.

Fol. 34r, the Mother of God, inscribed, in light blue and carmine garments, is seated on a backless throne with gold highlights, extending her arms in the manner of a Platytera (Pl. 94a). The ground is dark green and the background gold. The frame is similar to that of the Isaiah image.

The following illustrations represent another type of icon, in which the figures are arranged in two registers:

Fol. 44r, on the upper register, the winged John the Baptist (the wings are black-brown with gold highlights) holding an unfolded white scroll with the usual inscription (Mt. 3:2) and on the lower register the prophet Daniel, inscribed, holding a scroll with an inscription (cf. Daniel, 2:34) (Pl. 94b). Both figures have the same ground strip in grey-green and a steel-blue sky. The red looped frame returns once more in its original version.

Fol. 49v, on the upper register, the Three Children in the Fire within a domed furnace and a huge fire in carmine and cinnabar (Pl. 95a). Once more there is a green ground strip and blue sky. On the lower register, three Church Fathers are represented frontally in three quarter size. The one on the extreme left, completely flaked, was most probably Basil the Great, the other two can be identified by inscriptions as John Chrysostom, centre, and Gregory Nazianzenus at the right.

Fol. 52r, on the upper register, Peter, holding a scroll in his left and lifting the keys with his right, turns towards James in the centre, inscribed, who holds a scroll in his left and is blessing with his right (Pl. 95b). To the right is the Apostle Andrew, the inscription is lost but the shaggy hair suggests this identification, making a speaking gesture with his right and holding a scroll in his left hand. On the lower register, from left to right are Sts. Spyridon with a gospel in his left, Anthony with a scroll and the usual inscription and to the right, the inscription is lost, St. Nicholas, as suggested by his physiognomy. The background for both registers in steel-grey and the frame is different in that the red band carries a gold rinceau.

Fol. 84r, in a similar arrangement as in the previous illustrations, are Sts. Demetrios, George,

and Mercurios above, all inscribed, and Sts. Theodore Stratelates, Stephen and Theodore Tyron, below, enclosed by the usual red looped frame (Pl. 96a).

Fol. 125v, the Incredulity of Thomas, with the two protagonists only, in carmine and brown colours with gold highlights, painted on a grey-green ground and against a steel-blue, light sky, on an empty space left at the conclusion of the epistle of Jude (Pl. 96b).

Fol. 132v, Constantine and Helena holding an Anastasis cross between them, in predominantly red and gold colours and a red frame partly cut (Pl. 97b).

Leaving aside the frame similarities, these Byzantine miniatures at first create the impression that they lack a unity of style and that they are products either of different dates or of different hands. Generally speaking, they display imposing figures and others that are more delicate, and miniature-like. These features, however, and the different types of drapery, a harder and a more sketchy or softer one, are combined in the same compositions (cf. for example, Pls. 93c, 95a-b); and this would negate the possibility of having products of different periods or various artists at work. Other characteristics relating all these "icons" are the facial types and the colour scheme: oval faces with peculiar striking eyes, and the grey-green ground with the light steel-blue sky used for most of these pictures.

Colour and facial types relate this group to that of the Italianate pictures. The face of the Mother of God (Pl. 94a) has identical colour tones with the face of Elijah (Pl. 92b) and a comparison of the face of Joseph or Mary in the Adoration of the Magi (Pl. 98a), with the face of Christ, for example in the Incredulity of Thomas scene or any of the military saints (Pls. 96b, 96a), show that (excluding the pasted portrait of John Palaeologos) the same artist produced both the Italianate pictures and the Byzantine "icons", depending on the use or emulations of different models, a practice that is not unusual, as we shall see later. If this conclusion is accepted, the questions raised pertain to the date, the possible models and the artistic milieu in which the unknown artist worked.

Inscriptions serving to identify persons do not always provide a safe criterion for dating. It is a well-known fact that often different types of script and colours are used in the same composition, this is true especially for icons[4], and that palaeography, particularly when the epigraphic majuscule is involved may imitate earlier types of letters and acquire an archaic character[5]. Furthermore in large workshops in which icons and manuscripts were made inscriptions and other details could be produced not by the master himself but by the assistants[6]. Nevertheless, taking into account all these reservations, it can be pointed out that the small size inscriptions are rendered in white, they show the same type of script, have been applied to the Italianate Annunciation, as well, and they are by the same hand. The large size inscriptions, reserved for the large portraits of saints, and for the portrait of Michael Palaeologos, in which more space is available and greater emphasis is given, are in red, and all display similar palaeographic features. I may single here the rendering of the alpha which looks almost like the numeral four, and the ligature sigma and tau very distinct because of its extreme angularity. This latter feature is found in sixteenth-century inscriptions and later[7]. Spatharakis, has

[4] See, for examples, icons in Patmos, in M. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Athens 1977, English edition Athens 1985 (hereinafter cited as *Πάτμος*), no. 5, pl. 5; no. 149, pl. 71.

[5] Cf. H. Hunger, Epigraphische Auszeichnungsmajuskel, *JÖB* 26 (1977), 193-210.

[6] Cf. M. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου σέ δύο κρητικές εἰκόνες τῆς Κῶ, *ΔΧΑΕ*, Δ΄, ΙΓ΄ (1985-86), 136; M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Εἰδήσεις γιά τή συντεχνία τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακα στόν 16ο αἰώνα, *Acts of the 4th International Congress of Cretan Studies*, Athens 1976, 2, 123-145.

[7] Cf. Spatharakis, *Portrait*, fig. 149; Χατζηδάκης, *Πάτμος*, pl. 87.

pointed out correctly, that the inscription on the portrait of John is by the same hand as that on the portrait of Michael[8]. And since it was written, as indicated earlier, after the pasting had occurred, it is reasonable to assume that the portrait of John was pasted when the portrait of Michael was painted on the recto side of the leaf. No one would doubt the relation of John's portrait to Pisanello's work[9], but the theory that the portrait was pasted by the emperor himself, or at his request, as a way of indicating that he was the owner of the manuscript is doubtful[10]. This theory becomes even more unlikely, if one considers the way this paper portrait has been cut before it was pasted, as described above. It would be unthinkable that the emperor received this portrait as a gift from Italy or that he had commissioned it himself and that it came to his hands in such a way that he was obliged to cut it following curved lines like a silhouette before he was able to have it pasted on a larger page. It is more reasonable to assume that the portrait, part of a larger composition, was cut and pasted at a time when all these miniatures were added. This hypothesis leaves unanswered the use of gold exclusively for the title of this portrait which gives it special emphasis. I shall attempt a possible explanation of this later.

It is now time to investigate the date of the production of the added miniatures. The Italianate pictures contain some interesting iconographic features not all of which, however, lead conclusively to a precise date. The landscape appearing in the background of some of these miniatures (Pls. 91b, 92a, 93a) is common in Renaissance works especially in portraits. A famous example is provided by the portraits of the duchess and duke of Urbino by Piero della Francesca, *c.* 1465-66, now in the Uffizi Gallery in Florence[11]. It continues in the sixteenth century as well[12]. Nor can one draw specific conclusions from the "Renaissance" type of window at which the portrait of Michael is placed (Pl. 93a). The idea of using architectural frames for portrais is common in Renaissance painting both in Northern Europe and in Italy with great variations and inventions throughout the fifteenth and sixteenth centuries, the portrait of Mohammed II (*c.* 1480) by Gentile Bellini is a well-known example[13]. Not confined to paintings, these architectural frames appear in a great variety and wealth of invention throughout the sixteenth century and later on frontispieces of printed books enclosing the portrait of the author[14]. The very type of window with its decorative plates, may perhaps point to Venice only because it is found in the architectural settings of works by some Venetian masters[15].

Better defined chronological boundaries can be established by the Annunciation and the Adoration of the Magi, the two illustrations which open and close the book respectively. In the first the position and relation of Gabriel to Mary is most important (Pl. 91a). The two protagonists are not on the same level, as the case is in representations of the theme in Italian painting prior to the

[8] Spatharakis, *Portrait*, 53.

[9] Restle, Ein Porträt, 131-137.

[10] See Belting, *op.cit.* (n. 2); Spatharakis, *Portrait*, 53.

[11] See O. del Buono and de Vecchi, *Piero della Francesca*, Milan 1967, pls. LX, LXI.

[12] See, for example, the portrait of Madalena Doni, 1506, by Raphael, in the Palazzo Pitti, in Florence, reproduced in F. Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, 3rd ed., N. York 1986, fig. 485.

[13] Reproduced in F. Hartt, *op.cit.*, fig. 415.

[14] See for instance, M. Manoussakas - K. Staikos (eds.), *The Publishing Activity of the Greeks during the Italian Renaissance (1469-1523)*, Exhibition Catalogue, Athens 1957, pls. II, VI and *passim.*

[15] Carpaccio, for example, has depicted this type of window in his Miracle of the Relics of the True Cross, now in the Accademia in Venice, see M. Cancogni, *Carpaccio*, Milan 1967, pls. XXVIII-XXIX.

sixteenth century[16]. The angel coming down rapidly from a cloud, the particular gesture of his right hand almost in a spiral movement, and the theatrical curtain canopy behind Mary point to the creations of mannerist painters in Italy in the second half of the sixteenth century. In fact close parallels are found in Annunciations painted by Tintoretto, especially the one in the Scuola di San Rocco, in Venice (1582-1587) and another painting attributed to the Master, now in Stockholm, in which Mary is kneeling before a prie-Dieu[17]. The artist must have been familiar with similar paintings of this period and tried to emulate their style and iconography in his work.

The Adoration of the Magi shows familiarity with the rendering of the theme in Italy in the sixteenth century (Pl. 98a)[18]. The figures of Mary and Joseph for example, recall similar figures in the Adoration by Jacopo Bassano (*c.* 1563-64), now in Vienna, Kunsthistorisches Museum, but not the entire composition[19]. The most important, however, figure in our scene is the black Magus. This Magus should be distinguished from the black Magian attendant, a motif that was first used by Italian painters of the fifteenth century; a well-known example is the fresco of Benozzo Gozzoli of 1459 in the chapel of the Palazzo Medici in Florence[20]. African Magi, often with African servants appeared first in Northern Europe, in Germany from about 1440[21]. But the motif in Italy, borrowed from German models, did not make its appearance prior to the late 1400s. Venice remained inhospitable to the character and it was only with Titian that the black King was admitted to Venetian iconography[22]. In any event the black Magus had been included in Italian painting by the early sixteenth century, and came to be depicted distinctively as Albrecht Dürer represented him in his famous Adoration of 1504, now in the Uffizi in Florence, an image that was widely disseminated through woodcuts by the artist[23]. The black Magus in the miniature is not related to Dürer or to paintings of the early sixteenth century. His stance, and his gestures, the elongated figure set in a dancing movement, points once more to late sixteenth-century creations, among other examples to paintings by Tintoretto in the second half of the sixteenth century[24]. That the painter used various models of the period in an eclectic manner is further shown by the unclarity of the architectural background formed from elements taken from different pictures, not successfully put together, i.e. the ruined arch and the high stable in the background.

[16] See, for example, the Annunciation by Fra Filippo Lippi, *c.* 1440, in S. Lorenzo in Florence, reproduced in F. Hartt, *op.cit.* (n. 12), colourplate 29.

[17] See R. Palluchini - P. Rossi, *Tintoretto, Le opere sacre e profane*, 1-2, Milan 1982 (hereinafter cited as *Tintoretto*), 578, no. 435, fig. 553; pl. 671, no. A94, fig. 717; see also other examples by the master or his workshop, *ibid.*, 2, 666, no. 85, fig. 708, p. 674, no. A99, fig. 722.

[18] In general see, H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, 1-2, Leipzig 1908-1909, repr. Hildesheim 1976; A. Weis, Drei Könige, in *LChrI*, E. Kirschbaum *et al.* (ed.), Rome, Freiburg, Basel, Vienna 1968, 1, cols. 539-549. The direct dependence of this illustration on Italian models and the presence of western elements in other miniatures have been observed in general by Δ. Πάλλας, Εἰκόνα τοῦ 'Αγίου Εὐσταθίου στή Σαλαμίνα, *Χαριστήριον εἰς 'Αναστάσιον Κ. 'Ορλάνδον*, Γ', 1966 (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας, 54), 328-369, especially 346, 364f.

[19] S. J. Freedberg, *Painting in Italy: 1500-1600*, London 1970, pl. 243.

[20] The subject has been extensively discussed by P. H. D. Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor, Michigan 1985, esp. 14f.

[21] *Ibid.*, 17, 112f.

[22] *Ibid.*, 116.

[23] *Ibid.*, 119 with earlier references.

[24] Cf., for example, figure on the left of the composition in S. Augustine Healing the Lames, in Vicenza, in Palluchini-Rossi, *Tintoretto*, 2, p. 375, no. 135, figs. 182, 183; this figure style occurs in the work of other sixteenth-century masters such as in the Adoration of the Magi, 1518, in Milan, Brera, by Corregio, see A. Bevillacqua, *Correggio*, Milan 1970, no. 38, pl. XI.

The armillary (Pl. 92a), an astronomical device for representing the great circles of the heaven, was widely spread as an instrument already in the late fifteenth century by which time it had been introduced in paintings such as St. Augustine in his Study by Vittore Carpaccio in the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, in Venice (1502-1508)[25] or the well-known Ambassadors by Hans Holbein, now in London, to mention only two examples originating in different areas. Its popularity, however, together with that of astrolabes and related objects, was increased in the second half of the sixteenth century both as an actual instrument and as an illustration of astronomical books, as a result of the very heated discussions of the Copernican ideas that took place in Toscana until 1597 when the precise definitions of these theories were established by Galileo. In order to facilitate the study of astronomical texts in Greek and Latin such armillaries were constructed and much information about them has survived[26]. However, the landscape and the sailing boats present in our armillary presuppose the dissemination of the world maps containing such elements which were developed in the second half of the sixteenth century and were spread in the very early seventeenth century. Such a map, for instance, was made by Henricus van Schoel and was published in Rome in 1602[27].

All these comparisons establish for the Italianate set of miniatures a date at the end of the sixteenth century as a *terminus post quem*, the armillary could have been painted any time after that. If, however, these illustrations would have been created later, one would have expected the use of more "modern" models. This means that the end of the sixteenth century should be the most probable date of these illustrations. Considering the unity of the two groups, discussed earlier, this date must also apply to the Byzantine miniatures as well.

Compositions, frontality, distinctions between ground and background, and colour scheme leave no doubt that models for these Byzantine illuminations were icons. There are no iconographic surprises. Whether in bust form or in three quarter figures, these images are found in icons of the fifteenth and sixteenth centuries. Here are some examples: the Three Hierarchs, St. Spyridon and St. Nicholas (Pl. 95a-b) can be seen in a similar rendering in two separate icons in the Economopoulos collection in Athens[28]; Constantine and Helena with the Cross (Pl. 97b) is a common theme in icons[29]; in fact the subject has been familiar to Cretan painters since the fifteenth century[30]. However, the image of the Three Children in the Fire by itself is uncommon in icons (Pl. 95a). Nevertheless, it is more likely that an icon in which the story was told in a narrative manner has served as the artist's model and not an earlier manuscript. If the latter were the case the artist would not have felt the need to expand the fire at either side of the furnace[31] in order to fill the space. In some instances, where

[25] See Cancogni, *op.cit.* (n. 15), no. 33E, pls. XXXVII, XXXIX (detail of the armillary).

[26] For discussion and examples see Consiglio d'Europa sedicesima Esposizione Europea di Arte, Scienza e Cultura, *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa de '500*, Florence 1980, 5 vols., 4: *La corte, il mare, i mercanti. La Rinascita della Scienza, Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia*, 84ff., 185ff.

[27] Geografia, cartografia e scienza del navigare, *ibid.*, 4, 217f.

[28] Ch. Baltoyanni, *Icons, Demetrios Ekonomopoulos Collection*, Athens 1986, 42-43, nos. 43, 44, pls. 40, 41: images of these saints are found also in Cretan icons, see N. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, Μουσείον Μπενάκη,* Exhibition Catalogue, Athens 1983, 48, no. 40b.

[29] Ch. Baltoyanni, *op.cit.*, 75, no. 122, pl. 159.

[30] See Χατζηδάκης, *Πάτμος*, pl. 201.

[31] Cf. a fifteenth-sixteenth-century icon depicting the Three Children only, in the Byzantine Museum (Byzantine Museum, *Exhibition held to mark the Centenary of the Christian Archaeological Society*, Catalogue, Athens 6 October 1984-30 June 1985, no. 18) with icons including Daniel. See, for example a seventeenth-century icon in Recklinghausen, reproduced in G.

three persons are represented on the same ground (Pls. 95b, 96a), the illustrator creates relations by depicting the side figures at three quarters, an idea probably deriving from known larger compositions such as Apostles flanking the Mother of God or busts of saints set around a central image. This system is applied to the upper registers only, while absolute frontality is followed on the lower registers consistently. But in all this traditional iconography, the figure of Peter stands out as he displays the keys in a most emphatic way, holding them up (Pl. 95b). I do not know any parallel of this[32]. In addition, the hair type clearly relates to what Weitzmann has called "the roll type", which represents the Latin tradition in Peter's iconography[33]. The emphasis on the keys and the type may have a special significance.

The artist must have been well versed in both the western and the Byzantine manners of painting and able to adapt different styles in his work. One must turn to Crete after the fall of Constantinople to find Cretan artists working for diverse clientele which demanded the adoption of diverse stylistic modes resulting in a characteristic eclecticism. Nicholas Tzafouris, for example, who died before 1501, was familiar with works of Bellini and other Italians[34]. Another Cretan painter, Angelos Bizamanos, a pupil of Andreas Pavias, in Heraklion from 1382 to 1487, who later settled in Otranto, in his large predella, which he painted in 1518 for the Catholic Church of the Holy Spirit at Komolac, near Dubrovnik, employed several different styles and combined the austere Byzantine manner with western modes of expression[35]. Therefore, the creations of our master, must be seen within the artistic Cretan milieu of the time.

The combination of blue skies and green grounds are found in Italo-Cretan icons — Bizamanos' icon, mentioned above, is one of several examples. But more important is the attraction that the works of Venetian mannerists have exerted upon our artist. This feature is found in many of the so-called Cretan mannerists but above all in the work of a great Cretan master, George Klontzas (*c.* 1540-1608) who worked on icons and illustrations, whose key works in Venice and Patmos have been published by Chatzidakis[36]. Indeed the style of our illuminator or his workshop relates to that of

Egger, ed., *Kunst der Ostkirche, Stift Herzogenburg*, Exhibition Catalogue, Vienna 1977, 146, no. 85, fig. 62; another one in the Benaki Museum, Athens, in 'A. Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Athens 1936, 87, no. 63, pl. 44b; other, eighteenth-century examples in Siphnos, from 1675, in Θ. 'Αλιπράντης, *Θησαυροί τῆς Σίφνου*, Athens 1979, 24, pl. VII; and another one, p. 61; cf. representations of the subject in Psalters, K. Weitzmann, The ode pictures of the aristocratic psalter recension, *DOP* 30 (1976), 78-79, figs. 26, 27a, with references to representations of the subject in the marginal psalters and the *Sacra Parallela* Codex, reprinted in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980, no. IV.

[32] The exceptional emphasis on the keys is better understood if Peter's image is compared to one on the silver reliquary in the Vatican from the ninth century, reproduced in K. Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983, fig. 99.

[33] K. Weitzmann, *op.cit.* (n. 32), 21ff.

[34] Gordana Babić - M. Chatzidakis, The icons of the Balkan peninsula and the Greek islands (2), in K. Weitzmann, M. Chatzidakis *et al.*, *The Icon*, New York 1982, 311.

[35] *Ibid.*, 312; for other activities of this painter see M. Κωνσταντουδάκη, 'Ο ζωγράφος Βιτζαμάνος καί ἡ διακοσμητική ζωγραφική μέ ἑβραίους παραγγελιοδότες στόν Χάνδακα, *Θησαυρίσματα* 15 (1978), 127-136; cf. also ead., Στοιχεῖα ἀπό ἰταλικές χαλκογραφίες σέ εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 240-250. For the ability of Cretan masters to respond to western painting while following the Byzantine tradition see also, M. Constantoudaki-Kitromilides, A fifteenth century Byzantine icon-painter working on mosaics in Venice, *XVI. Internationaler Byzantinisten-kongress, Akten* II/5, *JÖB* 32/5 (1982), 265-272.

[36] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, see pp. XXXIVff., 74ff. and index; id., *Πάτμος*, 106ff.

Klontzas as comparisons with an icon of the Koimesis in Sinai and other works of the master show[37]. The ability to combine figures having fullness of volume with miniature-like fragile images, doll-like, and the fascination with Tintoretto's work are some of these common features. Above all, it is the type of the delicate faces with the small but piercing eyes, the highlights around the eyes and the tip of the nose, the drapery and the system of folds suggesting both a volume and a linearity at the same time which recall Klontzas' work. And yet the creator of the Sinai miniatures, accomplished as he is, creates works with great facility, figures that are very much alive, but lack the lyricism of Klontzas' work. He moves and is active in a similar artistic area and he may have come out of a related workshop. Trained in the Byzantine tradition, he must have admired Italian painting as representing the modern trend at the time in Venice.

The admiration of works of western art by Greek painters, it is well known, was not limited to a particular place and time. A relevant case of attraction is presented by a late twelfth-century gospel book now in Leningrad, Public Library, cod. 118 (no. 352) the story of which parallels that of the Sinai manuscript[38]. The original codex contained the portraits of the four evangelists; in the mid-fifteenth century, in the margin of fol. 385v, next to the concluding lines of the text, the kneeling figure of Demetrius Palaeologos, Despot of Morea (1449-1460), drawn in profile, was added. Much later a set of twenty miniatures was inserted, painted on empty spaces. Four of them are similar in their iconography to corresponding ones found in the Sinai manuscript: fol. 1v, Constantine and Helena holding the Cross (Pl. 99a); fol. 2v, the armillary (Pl. 99b); fol. 3r, the double-headed eagle with the Palaeologos monogram and on fol. 22r, the portrait of Michael Palaeologos (Pl. 100a)[39]. The remaining illustrations, all New Testament scenes, are either completely western both in iconography and style, or still reflecting the Byzantine tradition in their compositions but westernized. Contrary to a current statement[40], except for the "looped" frame present here also, these scenes are not related to the Sinai miniatures at all, as it can be shown by two illustrations reproduced here: fol. 1r, the Parable of the Seed, and fol. 21v, the Adoration of the Shepherds (Pls. 98b, 100b). The problem of dating these inserted miniatures is similar to that encountered in the Sinai codex. Without entering into a detailed discussion, it is obvious that they are all by the same hand, produced in the eighteenth century, and that the copyist had at his disposal much earlier models with western and westernized scenes.

A comparison of the common miniatures in the two codices shows that the Leningrad pictures are copies of those in Sinai rendered with misunderstandings, hesitancy, and less feeling for composition. The landscape in the armillary may be more dramatic in Leningrad but the armillary itself is flat, its various parts are thicker, stylized and simplified, it is not an object but a series of shapes. The

[37] For the Sinai icon see K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinen-Kloster auf dem Berge Sinai*, Berlin 1980, no. 23; for the art and works of George Klontzas in addition to works cited above (n. 34), see 'Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν*, Athens 1957, 174ff.; 'Α. Δ. Παλιούρας, *'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (c. 1540-1608) καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Athens 1977, 25ff.; Π. Βοκοτόπουλος, Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, *Πεπραγμένα τοῦ Ε΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Ἅγιος Νικόλαος 25 Σεπτεμβρίου - 1 'Οκτωβρίου 1981*, Heraklion 1986, 2, 64ff., esp. n. 1; Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *op.cit.* (n. 6), 125-156, esp. notes 18 and 20 with more complete bibliography.

[38] E. E. Granstrem, Katalog greceskich rukopisej Leningradskich chranilisc, *VizVrem* 23 (1963), 187, no. 352 (118) with the earlier bibliography. Spatharakis, *Portrait*, 90-91, figs. 59-60. H. Belting, *op.cit.* (n. 2), 53, 89.

[39] The double-headed eagle and fols. 1v and 22r have been reproduced in N. P. Lichacev, *Materialy dlija istorij russkogo ikonopisanija, Atlas*, St. Petersburg 1906-1908, figs. 712-714.

[40] Spatharakis, *Portrait*, 91. For a list of these illustrations see E. Granstrem, *op.cit.* (n. 36).

stars have been exaggerated, have been given decorative values and so has the landscape within with its winding paths — attempts to create depth but in essence elements stressing the disunity of the various parts of the object. In the "icon" of Constantine and Helena, the Leningrad miniaturist ignored and therefore misunderstood the function of the loros. In Constantine's image the folding around the waist is meaningless and Helena has lost that part normally folded around the waist, so that her loros is changed into a decorative stole. The decoration of the garments is exaggerated too; the prependulia, lacking in the Sinai miniature, are rendered as earrings and the crowns have become larger. The extent of misunderstanding of the imperial costume can be better understood if the miniature is compared to an icon with the same subject by Emmanuel Lampardos[41]. In addition there is no feeling for the function of the frame which confines and restricts the figures, taking away any sense of space. Similar observations can be made for Michael's portrait. The change in the direction of the hands and in the costume in themselves do not reveal another concept of the emperor. The cape and the addition of the heavily decorated loros bring him in line with Constantine and Helena. But it is the overall rendering that is different. In the earlier portrait Michael was seen as an Italian dandy, while in the later one he is conceived as a "bourgeois gentilhomme", each rendering betraying the time of its creation. Obviously, the Leningrad copyist is no longer familiar with Italian aristocracy. Regarding other pictorial elements, one sees that the decoration of the pink arch has lost its original function and the landscape is contrived and mannered. Important in this case is also the inscription, the lettering of which reveals a copying, hesitant hand, and contains letters, like the zeta, betraying a later date. The drapery, in the two compositions discussed here, with its parallel, "flute-like" folds, or the triangles with the strong highlights, the rendering of the faces and the excessive emphasis on the ornament relate these works to icons produced in Greece in the eighteenth century[42].

There can be no doubt that before the New Testament-Psalter was presented to Sinai, sometime in the eighteenth century it came into the hands of the illustrator of the Leningrad gospels who chose to copy the imperial portrait and the dynastic symbols only. In order to discover the possible reason for this choice, one must return to the Sinaiticus and try to examine whether the attempt to unite Italian and Byzantine modes of expression had a particular meaning, that is whether its iconographic programme, if any, reveals certain ideologies.

Although the miniatures do not relate directly to the text in the codex, it seems that they have not been chosen at random and that there is an underlying idea which has dictated the choice. The manuscript opens with the Annunciation, the first chapter of God's incarnation; the cross that follows sums up the Christian faith but also the victory of the Christian; the triumph of the cross will embrace the universe, the armillary crowned by the cross; the desert where Elijah must take refuge reveals to him God's care (3 Kings, 17:2f.; 19:4-8) which extends to all faithful; Elijah is he who fights for God and for the oppressed (19:10); Isaiah is the prophet of the Incarnation, instrument of which was the Virgin Mary; John the Baptist is the witness of Christ, the witness of light (Jh. 1:7f.; Daniel with the scroll (2:34) refers to the prefiguration of the Theotokos who is the "mountain"; prefiguration of the Incarnation is also the fire of the furnace (Daniel 3) which did not touch the Virgin when she received within her the God Man; Fathers of the Church, Apostles, with Peter distinctly represented, bishops and St. Anthony, as a representative of ascetics, define the true doctrine and life of

[41] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Ἑπτά κρητικές εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ., *Ἀμητός, Festschrift M. Andronikos*, Thessaloniki 1986, figs. 12, 13.

[42] Cf. M. Chatzidakis - V. Djurić, *Les icônes dans les collections suisses*, Bern 1968, nos. 103, 106, 108.

the Church; the military saints and the first martyr represent the militant Church and the martyrdom that one suffers for faith; faith is also the theme of the Doubting Thomas; the war mace probably expresses the idea of fighting for the faith, after which the theme of the triumph of the Cross returns once again in the icon of Constantine and Helena; finally the Adoration of the Magi refers to the adoration of Christ by all nations. The prevelant theme, then, is the belief in the triumph of the Christian faith. Within this context the portraits of the two emperors and the monogram of the Palaeologan dynasty may have a special significance. The lack of any actual documentation makes only hypothetical answers possible.

In the sixteenth century the manuscript may have come into the hands of a Greek residing in Crete or Venice, most likely in the former which at the time was a province of Venice. Wishing to give greater authenticity to the date appearing on the codex, he commissioned the new illustrations and asked for the depiction of imperial portraits and their insignia. If he were a collector, the added illustrations would have made the manuscript particularly precious for it would have represented a union of the avant-garde with the traditional, combined with an imperial idea —, all this reflecting the owner's aristocratic status. In case the portrait of John VIII was pasted in the manuscript already in the fifteenth century it has been suggested by the supporter of this view that the new owner expanded on the dynastic idea of the existing portrait in order to stress the once imperial ownership of the codex[43]. If, however, both portraits were added in the sixteenth century, as it seems more likely according to the arguments presented in this paper, the question should be raised why these two specific emperors should be singled out from among the numerous members of the Palaeologan dynasty. This leads to the formulation of another hypothesis.

The entire set of added miniatures was designed to express a cultural or ideological union of East and West. Peter "brandishes" the keys, while Paul, fol. 84, whose image has not been discussed here since it belongs to the original miniatures of 1242, is westernized in his rendering by the addition of a sword as has been pointed out by Weitzmann[44]. Obviously in westernizing traditional, Orthodox iconography our miniaturist suggests the idea of uniting the two. Nevertheless, the emphasis on the Peter image would suggest the artist's or his patron's preference of the primacy of the Pope. The inclusion of the imperial portraits may have something to do with these concepts, i.e. the attempts made only by these two emperors for the reunion of the Churches.

Of the two attempts, the most important was the second reunion Council held at Florence in 1438-39 attended by the emperor John VIII himself. In the cultural history of the Italians the emperor's visit was immortalized in the well-known Adoration of the Magi, painted by Benozzo Gozzoli in the family chapel of the Medici-Riccardi Palace in Florence (1459-61)[45]. The Byzantine emperor was depicted as the Magus with short black beard and a spiked crown astride a black steed. The emperor's inclusion in the painting together with the various physical manifestations of the exotic east drew greater attention to the subject of the Adoration itself which had become important on account of the Medici's attachment to the confraternity of the "compagnia de' Magi" and to the

[43] Cf. H. Belting, *op.cit.* (n. 2), 53, n. 173.

[44] K. Weitzmann, *op.cit.* (n. 2), 24-25, fig. 33.

[45] On the Council's impact of Italian culture see J. Gill, *The Council of Florence*, Cambridge 1959 and id., *Personalities of the Council of Florence*, New York 1965. For the frescoes see A. P. Pizzo, *Benozzo Gozzoli, Pittore fiorentino*, Florence 1972, fig. 107.

personalities represented therein[46]. It would not have been difficult for the unknown Sinai miniaturist to have become familiar with all this. The portrait of John in the Gozzoli picture, related directly or indirectly to Pisanello's medallion of the emperor, has had an influence on the artists and possibly it enjoyed a dissemination, if we consider that another great artist, Piero della Francesca has made use of it in rendering the face of Constantine in his fresco the Battle of Constantine against Maxentius, in the church of S. Francesco in Arezzo[47]. The circulation and acquisition of a coloured drawing like the one in our manuscript was not impossible. Whether the association of John with the Adoration scene prompted our artist to conclude his set of pictures with this theme, this is something one cannot speculate upon. There was only one other emperor who made the first attempt to achieve reunion of the Churches, Michael VIII, the emperor who recovered Constantinople, the moving spirit behind the Council held at Lyons in 1274. No portrait of his was easily available[48]. It had to be "invented". In doing so the artist chose an Italian milieu to suggest strongly the idea of the reunion. But in Italy the great fame belonged to John, hence the emphasis on him given by the golden title. The different types of titles in each case may also have a special meaning but we shall not proceed further, because all this remains hypothetical.

If there is a concept for the reunion of the east and west in this manuscript at all, it would not have been the only example at that time. Between 1540 and 1549, Pope Paul III had in his possession a large triptych executed by a Greek artist who must have worked in Venice. The programme emphasized the universal Church for whose sake the Pope played a conciliatory role in the dispute between the Latin and Greek churches in Venice at the time[49]. Our manuscript, then, may reflect historical realities, with wider ramifications, aspirations of the Greeks who may have looked upon the Union of the Churches as a means of salvation from the ever growing Turkish dominion[50]. Whether the Latin Church felt the same way, especially after the Council of Trent (1563), this cannot be discussed on the evidence of this one manuscript.

The Leningrad copyist is far removed from all this. His task was to illustrate a gospel and for this no suitable illustrations were provided by the Sinai manuscript. He understands, however, the imperial personages and the dynastic insignia, Constantine and Helena and the double-headed eagle, a symbol that never ceased to circulate[51], and the portrait of Michael as befitting the portrait of another member of the family already in the manuscript. Perhaps these imperial portraits and symbols were for him the embodiment of aspirations of the enslaved Greeks whose hopes for independence were nourished in their folksongs and tales by the belief in a miraculous return from the dead of one of the Palaeologan family who was to recover Constantinople, enter the church of Hagia Sophia and as a new Constantine lift the true cross over the Universe. For the sixteenth-century Sinai

[46] P. H. D. Kaplan, *op.cit.* (n. 20), 117.

[47] O. del Buono and de Vecchi, *op.cit.* (n. 11), no. 15, pl. XXXVb (detail of the face). This information was brought to my attention by Professor Rigas Bertos to whom I owe special thanks.

[48] For other banal, stereotyped portraits of the emperor see Spatharakis, *Portrait*, figs. 109, 112a, 114a, 119g, 120d.

[49] G. Galavaris, *Icons from the Elevehjem Art Center, The University of Wisconsin*, Madison 1973, 37ff., no. 1 with a colourplate.

[50] Hopes for the union of the Churches had continued long after the Council of Florence as at least the activities of Cardinal Bessarion (died 1472) and the Cretan born Markos Mousouros (died 1517), one of the last great Renaissance Hellenists, show.

[51] In general see 'Ι. Σ. Σπυριδάκης, 'Ο δικέφαλος ἀετός ἰδίᾳ ὡς σύμβολον ἤ ὡς θέμα διακοσμήσεως κατά τήν βυζαντινήν ... περίοδον, *ΕΕΒΣ* 39-40 (1972-73), 162-174.

master the wish for the reunion of the Churches was real; for the eighteenth-century provincial copyist, the wish for the nation's independence was based on the miracle.

Leaving aside fascinating speculations, the fact remains that the Sinai manuscript in its wanderings and final set of illustrations shows the mingling of western and eastern artistic traditions, the impact that "modern" Italian art had upon Cretan masters and that the cultural interaction between Italy and Greece, especially Crete and Venice, has been manifold and profound.

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ (DJAN ALÎDJÎ) ΤΗΣ ΣΥΝΟΙΚΙΑΣ ΤΩΝ ΠΡΟΜΟΤΟΥ

Ελισαβετ Α. Ζαχαριαδου

Οι Οθωμανοί κατέκτησαν τη βυζαντινή πρωτεύουσα ύστερα από μια παρατεταμένη πολιορκία, στο διάστημα της οποίας αντιμετώπισαν τη σφοδρή αντίσταση των κατοίκων της. Για το λόγο αυτό, όταν η πόλη έπεσε, οι κάτοικοι, σύμφωνα με τον ισλαμικό νόμο, έχασαν κάθε δικαίωμα προσωπικής ελευθερίας και περιουσίας. Δηλαδή εξανδραποδίσθηκαν όλοι τους και η κινητή περιουσία τους λεηλατήθηκε από τους Τούρκους στρατιώτες, ενώ τα ακίνητά τους καθώς και τα δημόσια κτήματα ή κτίρια περιήλθαν στην κυριότητα του σουλτάνου. Όμως ο Μωάμεθ Β΄ ο Πορθητής δεν εφάρμοσε τον ισλαμικό νόμο σ' όλη του την έκταση, γιατί στόχευε στην ανασυγκρότηση της πόλης, φιλοδοξώντας να την καταστήσει το συντομότερο πρωτεύουσα του κράτους του. Μολονότι η πολεμική αντίσταση των Κωνσταντινουπολιτών, που είχε προηγηθεί, του επέτρεπε τη δήμευση όλων των εκκλησιών, άφησε αρκετές εκκλησίες στους Χριστιανούς για να διευκολύνει τον επανοικισμό της πόλης, που ήταν έρημη[1]. Άλλωστε η νίκη του Ισλάμ είχε διατρανωθεί με τη μετατροπή της Αγίας Σοφίας σε τζαμί.

Μέσα στις προσπάθειες που κατέβαλε ο σουλτάνος για να δώσει ισλαμική υπόσταση στην πόλη, που επί χίλια χρόνια περίπου ήταν το προπύργιο του Χριστιανισμού στην Ανατολή, εντάσσεται η ίδρυση ενός μεγάλου αγαθοεργού συγκροτήματος, βακουφίου (vakf)[2], που το προίκισε με πολλά κτήματα, ώστε να διαθέτει πλούσια εισοδήματα. Στα ιδρυτικά έγγραφα αυτού του αγαθοεργού συγκροτήματος[3] έχουν καταγραφεί διάφορα δημόσια κτίρια και άλλα ακίνητα, που αποτελούσαν μέρος του. Προσφέρεται συνεπώς πληθώρα πληροφοριών για τα κτίσματα και την τοπογραφία της Κωνσταντινούπολης στο β΄ μισό του 15ου αι.: την Αγία Σοφία, την εκκλησία του Ακαταλήπτου[4], τη μονή του Παντοκράτορα, τα σπίτια ορισμένων αρχόντων της παλιάς βυζαντινής αριστοκρατίας, τις πύλες της πόλης, τα παζάρια της, τα χαμάμ και διάφορα άλλα. Αναφέρεται και μια εκκλησία, η εκκλησία Djan Alîdjî, από την οποία είχε πάρει το όνομά της η γύρω συνοικία (Djan

[1] H. Inalcik, The policy of Mehmed II toward the Greek population of Istanbul and the Byzantine buildings of the city, *DOP* 23/24 (1969-70), 231-249.

[2] Σχετικά με το θεσμό του βακουφίου, βλ. την πρόσφατη μελέτη του B. Yediyîldîz, *Institution du Vaqf au XVIIIe siècle en Turquie, étude socio-historique*, Άγκυρα 1985, 6-19. Επίσης J. R. Barnes, *An Introduction to Religious Foundations in the Ottoman Empire*, Λάιντεν 1986.

[3] Τα ιδρυτικά αυτά έγγραφα είναι γραμμένα αραβικά και όχι τουρκικά. Οι Οθωμανοί Τούρκοι χρησιμοποιούσαν την αραβική γλώσσα για θεολογικά θέματα ή απλώς για κείμενα σχετικά με θρησκευτικούς θεσμούς, όπως τα βακούφια. Επίσης τα ιδρυτικά αυτά έγγραφα δε σώζονται στο πρωτότυπο, αλλά σε επικεκυρωμένα αντίγραφα που εκπονήθηκαν στα χρόνια του Βαγιαζήτ Β΄ (1512-1520), του γιου και διαδόχου του Μωάμεθ Β΄ του Πορθητή. Βλ. T. Öz, Zwei Stiftungsurkunden des Sultans Mehmed II. Fatih, *IstMitt* 4 (1935). Σώζεται και μια παλιά, αχρονολόγητη, τουρκική μετάφραση αυτών των εγγράφων. Βλ. Fatih Mehmet II Vakfiyeleri, Vakîflar Umum Müdürlügü Neşriyati, *Türk Vakfiyeleri* 1 (1938).

[4] Για την ταύτιση της εκκλησίας αυτής, που είναι σήμερα το Kalender-hane, βλ. τη βιβλιοκρισία για τον Öz, Zwei Stiftungsurkunden... από το V. Laurent, *EO* 34 (1935), 277. Βλ. ακόμα C. Striker - Y. D. Kuban, Work at Kalenderhane Camii in Istanbul, *DOP* 21 (1967), 267-271 και 22 (1968), 185-193.

alîdjî mahallesi)[5]. Το κείμενο μιας γενικής καταγραφής των βακουφίων της Κωνσταντινούπολης, που έγινε το 1546, μας πληροφορεί ότι κατά το έτος εκείνο η εκκλησία εξακολουθούσε να υπάρχει και να δίνει το όνομά της στη συνοικία[6].

Djan Alîdjî στα τουρκικά σημαίνει «αυτός που παίρνει την ψυχή» και φυσικά φέρνει στο νου τον αρχάγγελο Μιχαήλ, που, σύμφωνα με την ορθόδοξη παράδοση, εκτελεί αυτό ακριβώς το έργο. Τα τουρκικά λαϊκά στρώματα, ύστερα απο τη μακραίωνη παράλληλη συμβίωσή τους με τους χριστιανικούς πληθυσμούς της Μικράς Ασίας, ύστερα από την ανάμειξή τους με τους πληθυσμούς αυτούς, που ήταν συνέπεια των συχνών μεικτών γάμων και των εξισλαμισμών, είχαν ανεπίσημα υιοθετήσει τη λατρεία διαφόρων αγίων της Ορθοδοξίας, ανάμεσα στους οποίους ο άγιος Γεώργιος ήταν ο πιο δημοφιλής[7]. Η λατρεία του αρχαγγέλου Μιχαήλ είχε επίσης διεισδύσει ανάμεσα στους Τούρκους, όπως μας πληροφορεί με σαφήνεια ένας Σλάβος στρατιώτης, ο Κωνσταντίνος Mihailović, ο οποίος, αφού κατά τα μέσα του 15ου αι. διετέλεσε γενίτσαρος επί αρκετά χρόνια, ξαναγύρισε στη δυτική χριστιανική επικράτεια και έγραψε τα απομνημονεύματά του[8]. Σύμφωνα με τον Mihailović, οι Τούρκοι λάτρευαν το αρχάγγελο Μιχαήλ που τον ονόμαζαν Djan Alîdjî. Δεν έχουμε λοιπόν κανένα λόγο να αμφιβάλλουμε ότι η εκκλησία που αναφέρεται στα παραπάνω έγγραφα, τα λίγο πολύ σύγχρονα προς το Mihailović, ήταν μια εκκλησία αφιερωμένη στον αρχάγγελο Μιχαήλ, η λατρεία του οποίου ήταν διαδεδομένη στη βυζαντινή πρωτεύουσα[9].

Οι εκδότες των οθωμανικών εγγράφων, που μνημονεύουν την εκκλησία του Djan Alîdjî καθώς και την ομώνυμη συνοικία, την τοποθετούν με βάση στοιχεία που παρέχει το ίδιο το κείμενο των εγγράφων, πολύ κοντά στην αγορά των σαγματοποιών (Sarraçlar çarşîsî), στην περιοχή του μεγάλου τζαμιού του Πορθητή, το οποίο άρχισε να κτίζεται το 1463 εκεί όπου βρισκόταν η βυζαντινή εκκλησία των Αγίων Αποστόλων[10]. Ο Inalcik μάλιστα, με την ακριβολογία που τον διακρί-

[5] T. Öz, ό.π., IX, 21 (ύστερα από παρανάγνωση, Djan elçi, δηλαδή πρεσβευτής Τζαν, η εκκλησία συσχετίσθηκε από τον Öz εσφαλμένα με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, που πάντως δε χαρακτηρίζεται ως πρεσβευτής από τους Μουσουλμάνους. Αμφιβολίες για τη συσχέτιση αυτή εξέφρασε ο V. Laurent, ό.π., 226. Fatih Mehmet II Vakfiyeleri, ό.π. (υποσημ. 3), 209.

[6] Ö. L. Barkan - E. H. Ayverdi, *Istanbul Vakîflarî Tahrir Defteri 953 (1546) Tarihli*, Κωνσταντινούπολη 1970, 211, 224.

[7] Για τη διείσδυση των Ορθόδοξων αγίων ανάμεσα στους Μουσουλμάνους, βλ. S. Vryonis, *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Λος Άντζελες-Λονδίνο 1971, 485-486, Lucy M. J. Garnett, *Mysticism and Magic in Turkey*, Λονδίνο 1912, 22-35, A. Y. Ocak, *Islam-Türk İnançlarîna Hizir Yahut Hizir-Ilyas Kültü*, Άγκυρα 1985, M. Balivet, Derviches, papadhes et villageois: Note sur la pérennité des contacts islamo-chrétiens en Anatolie Centrale, *JA* 275 (1987), 253-263. Για τον άγιο Γεώργιο, βλ. και την πρόσφατη μελέτη της G. Schubert, Der Heilige Georg und der Georgtag auf dem Balkan, *Zeitschrift für Balkanologie* 25 (1985), 80-105, στην οποία όμως δε γίνεται λόγος για τους Μουσουλμάνους.

[8] B. Stolz - S. Soucek, *Konstantin Mihailović, Memoirs of a Janissary*, Michigan Slavic Translations, Ann Arbor 1975, 27. Ακριβέστερα, το κείμενο γράφει «diana aladi», αλλά, καθώς ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι dian σημαίνει στα τουρκικά ψυχή, γίνεται φανερό ότι χρησιμοποιεί το γράμμα d για τον φθόγγο dj. Άλλωστε, η λατρεία του αρχαγγέλου Μιχαήλ ή Djan Alîdjî φαίνεται πως είχε διαδοθεί όχι μόνο ανάμεσα στους Τούρκους της Μικράς Ασίας αλλά στους τουρκικούς λαούς γενικότερα. Παρουσιάζεται και σ' ένα λαϊκό τουρκικό έπος χριστιανικής έμπνευσης που γράφηκε στη χώρα των Κουμάνων το 1368: F. A. Tansel, Cümcüme Sultan, Ottoman translations of the fourteenth century Kipchak Turkic Story, *Archivum Ottomanicum* 2 (1970), 252-262.

[9] R. Janin, Les sanctuaires byzantins de St. Michel, *EO* 33 (1934), 28-52.

[10] T. Öz, ό.π. (υποσημ. 4), IX. Fatih Mehmet II Vakfiyeleri, ό.π. (υποσημ. 3), 209. Ö. L. Barkan - E. H. Ayverdi, ό.π., 224. Ας σημειωθεί ότι στη σ. 211 του ίδιου έργου, προφανώς από παραδρομή, η εκκλησία του Djan Alîdjî ταυτίζεται εσφαλμένα με το Kenise mesdjidi, που βρίσκεται σε άλλη συνοικία, τη συνοικία του Vefa. Βλ. J. de Hammer, *Histoire de l'empire ottoman*, XVIII, Παρίσι 1843, 40. Ας σημειωθεί επίσης ότι ο Ayverdi, σε παλαιότερο έργο του, αφιερωμένο στις συνοικίες και τον πληθυσμό της Κωνσταντινούπολης κατά τα χρόνια του Μωάμεθ Β΄, είχε εκφράσει την άποψη ότι η εκκλησία αυτή γκρεμίστηκε κατά το σεισμό του 1509. Βλ. E. H. Ayverdi, *Fatih devri sonlarînda Istanbul mahalleleri, şehrin iskâni ve nüfuzu*, Άγκυρα 1958, 16. Το κείμενο όμως της καταγραφής του 1546 διέψευσε αυτή την άποψη.

νει, τοποθετεί την εκκλησία όχι απλώς κοντά στην αγορά των σαγματοποιών αλλά στο Sultan Pazari, που βρισκόταν ανάμεσα στο τζαμί του Πορθητή και το Sarradj-hane[11].

Η αγορά της συντεχνίας των σαγματοποιών, που ιδρύθηκε το 1475 από το Μωάμεθ Β΄ ως μέρος του συγκροτήματος του τζαμιού του, ήταν κυρίως αγορά προμηθειών πολεμικού υλικού και είχε βέβαια ιδιαίτερη κίνηση κατά τις παραμονές πολέμου. Περιλάμβανε στο τέλος του 15ου αι. πάνω από εκατό μαγαζιά, που ανήκαν όλα σε Μουσουλμάνους και που, εκτός από σέλες, πουλούσαν σπιρούνια και ό,τι άλλο χρειαζόταν για την πολεμική εξάρτυση ενός αλόγου. Κοντά υπήρχαν και δύο τζαμιά, γνωστά ως τζαμιά του Sarradj-hane, που το παλιότερό τους είχε κτισθεί επίσης από το Μωάμεθ Β΄ και το νεότερο από το Σουλεημάν το Μεγαλοπρεπή. Η αγορά των σαγματοποιών κάηκε ολόκληρη το 1693 και στη θέση της κτίσθηκε άλλη[12]. Ανασκαφές που έγιναν στο Sarradj-hane κατά τη δεκαετία του 1960 αποκάλυψαν τα ερείπια της βυζαντινής εκκλησίας του Αγίου Πολυεύκτου, μιας εκκλησίας που, καθώς φαίνεται, είχε εγκαταλειφθεί ήδη πριν από την περίοδο των Παλαιολόγων[13] και που θα εξαφανίσθηκε τελείως το 1475, όταν κτίσθηκε, προφανώς πάνω στα ερείπιά της, η αγορά των σαγματοποιών.

Η εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, που μας απασχολεί στο σημείωμα τούτο και που, καθώς όλα δείχνουν, ήταν πλησιέστερα στο τζαμί του Πορθητή, δε συγκαταλέγεται ανάμεσα στις εκκλησίες που αναφέρονται με συχνότητα από τις βυζαντινές πηγές. Υπάρχει πάντως μνεία μιας εκκλησίας του Αγίου Μιχαήλ στο προάστιο των Προμότου, την οποία ορισμένοι ερευνητές τοποθετούν στην ασιατική ακτή του Βοσπόρου. Ο Janin όμως, αναγνωρισμένου κύρους σχετικά με την τοπογραφία και τα κτίσματα της Κωνσταντινούπολης, διατύπωσε εύλογες αμφιβολίες σχετικά με την άποψη αυτή, επισημαίνοντας ότι υπήρχε μια συνοικία των Προμότου κοντά στους Αγίους Αποστόλους, όπου βρισκόταν ένας ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ[14]. Ο ναός αυτός μπορεί, νομίζω, να ταυτισθεί με αρκετή ασφάλεια με την εκκλησία του Djan Alîdjî που, σύμφωνα με τα οθωμανικά έγγραφα, βρισκόταν κοντά στο τζαμί του Μωάμεθ Β΄ και στην αγορά των σαγματοποιών.

Δεν είναι γνωστό το πότε έπαψε να υπάρχει αυτή η εκκλησία. Η συνοικία πάντως του Djan Alîdjî δεν αναφέρεται μετά το 16ο αι.[15] και συνεπώς τότε περίπου θα πρέπει να καταστράφηκε και η εκκλησία, η οποία άλλωστε δεν είχε δυνατότητα να επιζήσει καθώς, αμέσως μετά την Άλωση, άρχισε να κτίζεται κοντά της ένα μεγάλο ισλαμικό θρησκευτικό μνημείο, το τζαμί του Πορθητή, με τα πολυάριθμα παραρτήματά του. Κάποτε, μετά το 1546, θα την κατέστρεψαν για να κτίσουν στη θέση της ένα νέο παράρτημα του τζαμιού ή για να προεκτείνουν ένα από τα παλιά.

[11] *Encyclopaedia of Islam* (2η έκδ.), IV, 229.

[12] Για την ιστορία της αγοράς των σαγματοποιών και το ιδρυτικό έγγραφο, βλ. τη μελέτη του M. Ç. Uluçay, Istanbul Saraçhanesi ve Saraçlarî, *Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 5-6 (1951-1952), 147-164. Ορισμένες ειδήσεις σχετικά με την αγορά αυτή βλ. στην *Encyclopaedia of Islam*, IV, 229, λ. *Istanbul* (H. Inalcik). Για τα δύο τζαμιά, βλ. πρόχειρα J. de Hammer, ό.π., 24, 25.

[13] C. Mango - I. Ševčenko, Remains of the church of St. Polyeuktos at Constantinople, *DOP* 15 (1961), 243-247. Πρβλ. R. Martin Harrison - N. Firatli, Excavations at Saraçhane in Istanbul: Fifth preliminary report, *DOP* 22 (1968), 195-216. Επίσης Müller-Wiener, *Istanbul*, 190-192, 230-235.

[14] R. Janin, ό.π., 40-42. Πρβλ. και ο ίδιος, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, III. Les églises et les monastères*, Παρίσι 1969, 344-345. Επίσης ο ίδιος, *Constantinople byzantine*, Paris 1964, 417.

[15] E. H. Ayverdi, ό.π. (υποσημ. 10), 16.

Résumé

L'ÉGLISE DE SAINT-MICHEL (DJAN ALÎDJÎ) AU QUARTIER DE PROMOTOU

ELIZABETH A. ZACHARIADOU

Les documents turcs du XVe et XVIe siècles mentionnent une église de Djan Alîdjî, c'est-à-dire de Saint-Michel, située entre la mosquée construite par Mehemmed II (1451-1481) et le marché des selles. Très probablement cette église est à identifier avec l'église de Saint-Michel à Promotou mentionnée par les sources byzantines.

LA VIERGE KYKKOTISSA ET L'EVENTUELLE ORIGINE LATINE DE SON VOILE[1]

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

I. La Kykkotissa

Les images byzantines de la Vierge à l'Enfant connurent, à partir des Xe-XIe siècles une sensibilité nouvelle. Les attitudes et les gestes d'abord, l'habillement de Jésus, ensuite, témoignèrent de l'affection unissant Marie et son fils et du caractère enfantin de ce dernier. La Glykophilousa de la nouvelle église de Tokalı est une des plus belles et des plus émouvantes réalisations dans ce domaine. Si l'élan qui fait se presser le tout petit enfant contre sa mère est profondément nouveau, les vêtements de celui-ci sont le chitôn et l'himation traditionnellement drapés[2]. A Sainte-Sophie d'Ohrid, l'icône fragmentaire du pilier gauche de la clôture du chœur montre un exemple précoce d'enfant Jésus aux jambes dénudées et à la taille nouée d'une large ceinture que rejoignent deux *clavi* ou bretelles[3].

La représentation d'attitudes et de vêtements non conventionnels apparaît d'abord dans des scènes comme la Circoncision et la Présentation au Temple; à partir de ce contexte narratif et plus réaliste elle serait passée dans les figurations de type iconique. Le détail des jambes dénudées du petit Christ, lié à de nombreuses variantes de la Vierge de Tendrȩsse, pourrait tirer son origine de l'image de la Circoncision où il s'imposait. C'est là qu'il apparaît dans le Ménologe de Basile II[4] et c'est probablement par analogie qu'on le trouve dans certaines Présentations au Temple comme celle de la Vierge des Chaudronniers de Salonique[5].

Sous les Comnènes, le culte de la Vierge s'amplifiant, non seulement de nouveaux types de représentations furent créés mais les types anciens se diversifièrent. Que ce soit dans les scènes narratives comme la Présentation au Temple ou dans les icônes isolant la mère et l'enfant, les réactions de Jésus sont nettement exprimées: il a peur de Siméon ou se laisse embrasser par le vieillard; il caresse

[1] Au moment de la correction de mes épreuves, j'ai eu l'occasion de prendre connaissance de l'article de Mme M. Tatić-Djurić, *Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Κυκκώτισσας - L'icone de la Vierge Kikkotissa, Ἐπετηρίδα Κέντρου Μελετῶν ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου*, I, 1990, 199-207 (en grec), 209-220 (en français). Je remercie très vivement le révérend Higoumène Nicéphore et M. Nikos Christodoulou du Centre de Recherches du Monastère de Kykkos, à Nicosie, de m'avoir adressé ce volume. On trouvera dans l'article en question un inventaire des icônes de la Kykkotissa par région (sans les variantes italiennes) et des considérations théologiques sur leurs épithètes. L'évolution typologique n'y est pas prise en considération.

[2] N. Thierry, La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne, *Zograf* 10 (1979), 59-70. Vierge de Tokalı Kilise: 61, fig. 2 et 66, fig. 13.

[3] P. Miljković-Pepek, Les motifs délicats de l'art byzantin des Balkans et le problème de la Vierge Pelagonitissa, *Zbornik, Recueil des travaux*, Skopje, Musée archéologique, II, 1958, 1-30; 10, fig. 12.

[4] *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)*, Turin, Fratelli Bocca, 1907, I, 78; II, pl. 287.

[5] D. Mouriki, Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries, *DOP* XXXIV-XXXV (1982), 77-124, fig. 3.

la joue de sa mère, s'agite dans ses bras ou détourne même la tête quand Marie y appuie ses lèvres ou la joue. Ces manifestations affectives ont déjà été notées depuis longtemps[6].

Les icônes qui innovent par la relation exprimée entre Marie et Jésus et par l'attitude très libre du Christ ont aussi généralement en commun le choix d'un vêtement non traditionnel pour celui-ci. Sur la plus ancienne réplique connue de la Kykkotissa, la célèbre icône du Sinaï où Marie trône entourée de prophètes, Jésus est habillé d'une courte tunique, ornée de fins *clavi*, qui lui laisse les bras et les jambes nus (Pl. 101). Dans l'art tardo-comnène, non seulement Jésus a souvent les jambes nues — ce qui sied à son attitude mouvementée — mais, au dessus de sa tunique, il porte parfois une sorte de petit «harnais» constitué d'une ceinture et de bretelles drapées dans une étoffe fréquemment rouge; ce détail vestimentaire est déjà présent, nous l'avons noté plus haut, sur l'icône monumentale gauche de Sainte-Sophie d'Ohrid. A l'époque des Comnènes, il se rencontre aussi bien dans des versions nouvelles de types traditionnels, comme l'Hodighitria de Monreale[7], que sur des images toutes novatrices comme la Glykophilousa du Musée Byzantin d'Athènes révélée en 1976 par Manolis Chatzidakis[8]. Son origine réside peut-être dans une interprétation de la combinaison clavi-himation drapé à la taille, comme pourrait le laisser soupçonner une variante de l'Hodighitria publiée très récemment et également conservée au Musée Byzantin[9]. Quoi qu'il en soit, cet «attribut» restera l'apanage des images les moins conventionnelles comme celle de la Vierge de la Passion Arakiotissa à Lagoudera[10], les représentations de l'Anapeson[11] ou certaines icônes de la Glykophilousa, de la Pelagonitissa et de la Kardiotissa[12]. On le trouve aussi sur des versions italiennes de la Kykkotissa[13].

Parmi les peintures présentant la liberté d'attitude de l'enfant et l'originalité du vêtement dont il a été question, figure un diptyque très connu du Sinaï dont un volet est consacré à saint Procope, l'autre à la Vierge à l'Enfant (Pl. 106). Georges Sotiriou, qui considérait l'œuvre comme chypriote, a noté que le voile de Marie y était orné et posé de travers comme dans le type de la Kykkotissa[14]. Kurt Weitzmann reprend, dans plusieurs de ses publications, l'idée qu'il s'agit d'une copie de la Vierge de Kykkos mais considère le diptyque comme vénitien[15]. La datation avancée par Georges Sotiriou — environs de 1280 — est généralement retenue.

[6] Victor Lazarev fut un des premiers à considérer comme byzantine l'origine des tendances à humaniser l'art religieux, notamment les types de la Vierge à l'Enfant (Studies in the iconography of the Virgin, *ArtB* XX (1938), 26-65; 44). Voir aussi n. 3.

[7] E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palerme, Flaccovio, 1960, pl. 102.

[8] M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, sept. 1976*, Athènes 1979, 333-366; 359-360, pl. XLVI, fig. 22; id. *Κατάλογος. Ἔκθεση γιά τά ἑκατό χρόνια τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (1884-1984)*, Athènes, 6 oct. 1984 - 30 juin 1985, 15, n° 4 et pl. en couleurs.

[9] *Ibid.*, 16, n° 5 et pl. en couleurs. D. Mouriki, A thirteenth-century icon with a variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, *DOP* XLI (1987), 403-414. Une des meilleures interprétations de ce détail vestimentaire est celle de A. Lidov: cette ceinture serait celle du Christ-Prélat (*Zograf* 17 (1986), 5-20).

[10] A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Londres, Trigraph for the A. G. Leventis Foundation, 1985, 160, fig. 85.

[11] Voir, par exemple, celui de Sveti Nikita (R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, W. Schmitz, 1976, pl. 4 A).

[12] L. Hadermann-Misguich, Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extrêmes du type Vierge de Tendresse, *Byzantion* LIII (1983), 9-16, fig. 2, 3, 6, 7.

[13] P. Santa Maria Mannino, La Vergine «Kykkiotissa» in due icone laziali del Duecento, *Roma anno 1300*, Rome, «L'Erma» di Bretschneider, 1983, 487-492, fig. 1, 2, 5.

[14] Γ. et M. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Athènes, Institut Français I (Planches), 1956, fig. 188; II (Texte), 1958, 171-173.

[15] La première fois dans: Icon painting in the Crusader kingdom, *DOP* XX (1966), 51-83; 66-69; fig. 33-40. Le problème a

L'identification de la Vierge du diptyque du Sinaï comme une Kykkotissa a été à l'origine des quelques réflexions que je présente ici à Monsieur Manolis Chatzidakis en témoignage de vive sympathie et d'une déjà longue admiration pour ses travaux.

D'entrée de jeu, je dirai qu'il s'agit pour moi d'une image a-typique — non d'une Kykkotissa — et que je préférerais l'appeler «Vierge à l'enfant alangui».

L'icône originale de la Kykkotissa est toujours vénérée aujourd'hui au monastère de Kykkos, au Nord-Ouest du Troodos, à Chypre. Attribuée à la main de l'évangéliste Luc lui-même, elle est un des objets les plus précieux de la chrétienté orthodoxe mais, malgré cela, ou pour cela, elle n'est pas plus connue actuellement que si elle était perdue puisqu'on ne peut en juger que par des répliques. L'icône est, en effet, cachée par une broderie recouvrant partiellement un revêtement d'argent conçu par le peintre Jean Cornaros en 1795 en remplacement d'un revêtement de 1576 (Pl. 107) dû à l'orfèvre Toumazos de Nicosie. Depuis la chronique de Leontios Makhairas (XVe siècle) jusqu'à l'inscription du revêtement de Cornaros, les sources précisent que l'image peinte par saint Luc est arrivée à Chypre sous Alexis Ier Comnène[16]. L'empereur l'aurait cédée à Isaïe, moine de Marathasa, qui aurait guéri sa fille incurable[17]. Elle aurait échappé à quatre destructions du monastère mais n'aurait plus été vue depuis des générations car sa contemplation serait un sacrilège qu'accréditent d'anciennes légendes[18]. Encore aujourd'hui les responsables du service des Antiquités de Chypre ne peuvent avoir accès à l'icône originale qui, d'après une information donnée par un moine de Kykkos à M. Papageorgiou, serait beaucoup plus petite que ses deux revêtements en argent[19].

Heureusement les répliques sont assez nombreuses et elles s'échelonnent dans le temps; dans les sanctuaires chypriotes, particulièrement dans l'église et le musée du monastère de Kykkos, les versions des XVIIIe et XIXe siècles sont même relativement abondantes. Les icônes récentes peuvent porter des inscriptions comme 'H KIKIÓTICCA (*sic*)[20] ou 'H 'ΕΛΕΟΫ͂ΣΑ ΤΟΫ͂ ΚΎΚΚΟΥ (Pl. 103) L'image a peu évolué au cours des siècles ; quelques modifications doivent cependant être relevées.

En se basant sur la comparaison entre la plus ancienne version connue (la Vierge aux prophètes

été récemment repris par le même auteur dans le contexte de l'iconographie de la Kykkotissa et des rapports avec l'Occident, avec références à ses publications antérieures sur le sujet: K. Weitzmann, Crusader icons and maniera greca, *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984, 143-170; 149-152.

[16] Le duc de Chypre était alors Manuel Voutoumitis. Cf. L. Makhairas, *Recital Concerning the Sweet Land of Cyprus entitled «Chronicle»* édité et traduit par R. M. Dawkins, Oxford, Clarendon Press, 1932, I, § 37, p. 36-39; II, 67-68. Je remercie chaleureusement M. A. Papageorgiou qui m'a offert la photographie reproduite (Pl. 107), et m'a fourni les renseignements concernant les deux revêtements de la dite icône et l'inscription du second. Celle-ci rappelle qu'il s'agit d'une des trois icônes de la Vierge peintes par l'évangéliste, qu'elle est appelée Eleousa et a été apportée à Chypre au temps d'Alexis Ier Comnène, qu'elle a reçu un premier ornement sous l'higoumène Gregoris en 1576 et le second, sous l'higoumène Meletios en 1795. Voir aussi A. et J. Stylianou, *op.cit.*, 41-42, fig. 10, et Abbé Chrysostomos, *The Holy, Royal Monastery of Kykko Founded with a Cross*, Mon. de Kykkos, 1969, 24-28.

[17] L. Makhairas, *op.cit.*, 38-39.

[18] J. Hackett, *A History of the Orthodox Church of Cyprus from the Coming of the Apostles Paul and Barnabas to the Commencement of the British Occupation (A.D. 45 - A.D. 1878), together with Some Account of the Latin and Other Churches Existing in the Island*, Londres, Methuen, 1901, 331-348. La source principale de cet auteur est Ephraim (patriarche de Jérusalem), *Περιγραφή τῆς ἱερᾶς σεβασμίας καί βασιλικῆς μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Κύκκου*, Venise 1751. D'autres récits dans R. Gunnis, *Historic Cyprus. A Guide to its Towns and Villages, Monasteries and Castles*, Londres, Methuen, 1936, 302-306.

[19] Cf. n. 16. Renseignements de juillet 1988.

[20] Icône de 1757 conservée au monastère de Kykkos. Cf. Γ. Σωτηρίου, *Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Athènes, Académie, 1935, fig. 126b; également reproduite dans P. Santa Maria Mannino, *op.cit.* (n. 13), fig. 4.

du Sinaï qui doit dater du règne d'Alexis Ier) (Pl. 101) et les répliques ultérieures, on peut considérer que les éléments inhérents à l'image sont les suivants:

- Jésus, tenu assez haut contre la poitrine de Marie, détourne la tête qui touche néanmoins celle de sa mère;
- de la main droite il tient un phylactère, de la gauche il agrippe ou effleure le bord du voile maternel;
- ses jambes sont dénudées et s'agitent en formant presque un angle droit;
- Marie incline la tête vers sa droite; de la main droite elle prend le rouleau de son fils ou lui tient l'avant-bras; de la gauche elle soutient l'enfant assis contre elle.

Notons immédiatement qu'*aucun* de ces éléments ne se retrouve sur le diptyque du Sinaï avec Procope et la Vierge «à l'Enfant alangui».

Les variantes, rencontrées selon les régions et les époques concernent l'habillement de Jésus, son phylactère et la coiffure de Marie.

Les icônes de la Kykkotissa envisagées plus spécialement dans cette étude sont les suivantes:

1. Vierge trônant encadrée d'une théophanie et de prophètes, Sinaï, v. 1100 (Pl. 101)[21].
2. Vierge à l'Enfant, Velletri, S. Martino, XIIIe siècle (Pl. 102)[22].
3. idem, Viterbe, Museo Civico, XIIIe-XIVe siècles[23].
4. idem, «Madonna della Vittoria», Piazza Armerina, Duomo, XIIIe-XIVe siècles[24].
5. idem, Nicosie, Musée Byzantin, première moitié XVe siècle[25].
6. Revêtement d'argent, monastère de Kykkos, 1576 (Pl. 107)[26].
7. Vierge à l'Enfant, par Simon Ouchakov (composition inversée), Moscou, Galerie Tretiakov, 1668[27].
8. idem, Suisse, coll. Ing. Hans Bibus, XVIIe-XVIIIe siècles (Pl. 103)[28].
9. idem, monastère de Kykkos, 1757[29].
10. idem, gravure, XVIIIe siècle[30].
11. idem, Bulgarie, XVIIIe siècle (?) (Pl. 104)[31].
12. Reliquaire d'argent doré, musée du monastère de Kykkos, 1776[32].
13. Vierge à l'Enfant entre Démétrius, Georges et quatre prophètes par Zacharie peintre, Sofia, crypte Alexandre Nevski, 1830[33].

L'examen de ces œuvres dans l'ordre chronologique montre qu'en dehors de la Vierge aux pro-

[21] Γ. et M. Σωτηρίου, *op.cit.*, I, fig. 54-56. En couleurs dans K. Weitzmann - G. Alibegašvili - A. Volskaya - G. Babić - M. Chatzidakis - M. Alpatov - T. Voinescu, *Les icônes*, Paris, F. Nathan, 1982, pl. 48.

[22] P. Santa Maria Mannino, *op.cit.* (n. 13), fig. 1.

[23] *Ibid.*, fig. 2.

[24] *Ibid.*, fig. 5.

[25] *Ibid.*, fig. 3. A. Papageorgiou, *Icônes de Chypre*, Paris, Genève-Munich 1969, 48 (en couleurs).

[26] Cf. n. 16.

[27] K. Onasch, *Icônes*, Genève, Kister, 1961, pl. 134.

[28] M. Chatzidakis - V. Djurić - M. Lazović, *Les icônes dans les collections suisses*, Berne, Benteli, 1968, pl. 131.

[29] Cf. n. 20.

[30] Ch. Walter, Further notes on the Deësis, *Studies in Byzantine Iconography*, *Variorum Reprints*, Londres, 1977, II, pl. III, fig. 3; pour la Kykkotissa, voir aussi p. 165.

[31] Je remercie amicalement Madame K. Paskaleva qui m'a donné la photo de la Planche 104 et m'a fait connaître l'icône du peintre Zacharie (n° 13), cf. n. 33.

[32] Γ. Σωτηρίου, *op.cit.*, I, fig. 158α. Le musée récemment inauguré à Kykkos possède plus de quinze reliquaires semblables.

[33] K. Paskaleva, *24 Ikoni ot Kryptata*, Sofia 1987, 12, 46, pl. 24 (icône signée et datée).

phètes, les plus anciens exemples conservés sont, à ma connaissance, italiens. Les trois icônes mentionnées ci-dessus et deux Vierges actuellement à la Pinacothèque de Bari — mais qui s'éloignent davantage du type[34] — ont toutes en commun l'absence de rouleau. Il en résulte que Marie pose sa main droite à la taille de l'enfant et que, dans l'image de Velletri, considérée à juste titre, je crois, par Mme Santa Maria Mannino, comme la première, Jésus garde la main droite béante comme si un objet venait de lui échapper (Pl. 102). Il semble que le geste à la signification ambiguë de l'archétype ait troublé les générations futures. Sur l'icône du Sinaï — et sans doute sur la première Kykkotissa — Jésus passe-t-il le rouleau à sa mère ou le lui reprend-il? Les artistes italiens ont éludé la question en supprimant le phylactère; les peintres orthodoxes ultérieurs ont fait tenir le rouleau (fermé ou déployé, nous le verrons) par Jésus, Marie tenant alors délicatement l'avant-bras de son fils.

Il est incontestable que la suppression du rouleau dans les peintures italiennes est une déviation vis-à-vis du modèle byzantin. En serait-il de même du petit voile clair posé obliquement sur le maphorion de la Vierge dans les exemples de Velletri et de Viterbe? Je reprendrai ce point après avoir envisagé les autres modifications ou variantes que connut l'image. Pour les exemples italiens, il faut encore noter la présence de la combinaison bretelles-ceinture drapées dont il a été question plus haut et qui appartient à divers types de Vierge à l'Enfant.

La Kykkotissa du Musée Byzantin de Nicosie, attribuée à la première moitié du XVe siècle[35], possède toutes les caractéristiques iconographiques du prototype. En outre s'y ajoutent trois éléments qui feront désormais partie de l'image: le foulard — presque toujours dans un tissu à motifs — posé obliquement sur le maphorion (il est d'un beau vermillon et contraste avec le bleu sombre du traditionnel et vaste maphorion); le deuxième élément est la ceinture de Jésus qui présente un nœud central mais n'est pas relié à des «bretelles» et, le troisième, le geste de Marie tenant le poignet de l'Enfant.

Le revêtement d'argent de 1576 (Pl. 107) ne représente que la partie inférieure de l'icône: de la taille de Marie à son décolleté et à celui de Jésus. Tout y est conforme à l'image précédente. Le galon qui borde le second voile, à hauteur du cou, est probablement là comme achèvement de la pièce d'argenterie et non comme un détail iconographique.

La nouveauté de plusieurs figurations à partir du XVIIe siècle est minime mais significative: le phylactère de Jésus est déployé et peut porter le texte Πνεῦμα Κυρίου ἐπ' ἐμέ, οὗ ἕνεκεν ἔχρισέ με εὐαγγελίσασθαι πτωχοῖς... (L'esprit du Seigneur est sur moi, parce qu'il m'a consacré par l'onction pour apporter la Bonne Nouvelle aux pauvres...), c'est-à-dire le début de Luc IV, 18 citant Isaïe LXI, 1, texte que Denys de Fourna recommande comme inscription pour l'Evangile de l'Emmanuel[36]. Il y a donc assimilation entre l'Enfant de la Vierge de Kykkos et l'Emmanuel.

La Kykkotissa de la collection Hans Bibus, en Suisse, publiée en 1968 par Manolis Chatzidakis, datée par lui des XVIIe-XVIIIe siècles et rattachée à l'Asie Mineure, réunit toutes les caractéristiques de son époque (Pl. 103). Elle offre, en outre, la particularité d'inclure dans l'espace de l'icône trois personnages à plus petite échelle: saint Luc, lui-même, occupé à achever du bout de son pinceau la manche de l'Enfant et, dans les coins inférieurs, saint Nicolas et saint Charalambos, prêtre-martyr qui connut une certaine popularité à Chypre[37]. Iconographiquement, elle s'apparente donc étroitement au

[34] P. Santa Maria Mannino, *op.cit.* (n. 13), 488. Voir aussi V. Pace, Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana, *CorsiRav* XXXII (1985), 259-298; 272.

[35] A. Papageorgiou, *op.cit.*, 48.

[36] *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, ὡς πρός τήν ἐκκλησιαστικήν ζωγραφίαν*, A. Constantinides éd., Athènes 1885, 261. Dans les exemples envisagés ici, ce verset figure sur les numéros 7, 8, 10, 12 et 13.

[37] M. Chatzidakis - V. Djurić - M. Lazović, *op.cit.*, texte n.p. H. Delehaye, Saints de Chypre, *AnBoll* XXVI (1907), 161-301; 269-270.

reliquaire du Musée de Kykkos où la Kykkotissa figure aussi entre saint Luc peignant son icône et saint Charalambos en évêque.

En 1830, le peintre bulgare Zacharie de Samokov a inscrit la représentation de la Kykkotissa telle qu'elle s'est fixée au XVIIe siècle (mais couronnée par deux anges) au centre d'un cadre baroque dans les angles duquel figurent David, Salomon, Habacuc et Isaïe, tandis que Démétrius et Georges paraissent garder la sainte image.

Le contexte dans lequel les peintres du XIXe siècle ont inclu l'icône de la Kykkotissa est d'ailleurs variable car ils ont parfois usé du principe de «l'image dans l'image»[38] mais ceci ne concerne plus la typologie de la Kykkotissa elle-même.

Notons encore qu'à Chypre il existe des icônes présentant toutes les caractéristiques de la Kykkotissa mais où la Vierge est désignée par une autre épithète, telle l'Athanasiotissa du Musée Byzantin de Nicosie ou la Chrysorroiatissa du monastère du même nom dans la région de Paphos[39].

II. Le voile

En reprenant l'examen du panneau de la Vierge dans le diptyque avec saint Procope au Sinaï, nous constatons que la pose de l'Enfant ne rappelle que vaguement l'attitude spécifique du Christ sur la célèbre icône chypriote et que, par conséquent, seul le beau foulard rouge à motifs disposé asymétriquement sur le maphorion de Marie appartient en propre aux images de la Kykkotissa depuis le XIIIe siècle au moins. L'artiste occidental ne s'est donc inspiré que de très loin du modèle révéré et il est peut-être significatif qu'il ait justement retenu le détail du second voile de la Vierge.

L'hypothèse que j'avancerai et que j'essaierai d'étayer est que ce fameux second voile, qui tranche avec le maphorion, n'est devenu un attribut de la Kykkotissa que sous influence latine, probablement sous influence italienne.

Il faut d'abord souligner que ce foulard ne caractérise aucun autre *type* byzantin de Vierge à l'Enfant et que, par son caractère même, il est profondément étranger à la tradition purement byzantine qui, pendant des siècles, n'accorda pas la moindre variante à l'austère costume marial, si ce n'est dans le discret décor ligné du bonnet sur lequel se fixe l'ample maphorion.

On peut ensuite relever que si, dans la peinture romane, Marie porte très fréquemment un coquet foulard au dessus d'un grand voile[40], dans le domaine artistique byzantin ou byzantinisant contempo-

[38] L'exemple où la Vierge elle-même reçoit des mains de saint Luc, entouré d'anges, une grande icône de la Kykkotissa (couronnée comme souvent au XIXe siècle) est très représentatif (Abbé Chrysostomos, *op.cit.*, 38 — reproduite inversée —).

[39] Observation personnelle.

[40] Dans la peinture murale romane d'Italie, on peut citer les images de S. Biagio de Ninfa (L. Hadermann-Misguich, *Images de Ninfa*, Rome, Fond. Camillo Caetani, 1986, fig. 49) et de Sta Maria di Ronzano (F. Bologna, *Les origines de la peinture italienne*, Paris, La Grange-Batelière, 1963, pl. 39). Marie porte un voile clair sur un maphorion sombre sur une croix peinte de Lucques (fin XIIe siècle. *Ibid.*, pl. 21). Les exemples de petits voiles clairs, éventuellement à motifs, abondent dans la peinture de chevalet du XIIIe siècle particulièrement chez Coppo di Marcovaldo (*ibid.*, pl. 62-65; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence, Olschki, 1949, n^{os} 1, 25, 26, 170, 175, 178, 194, 126, 208, etc.). Dans la peinture romane française, Marie porte fréquemment un voile qui s'arrête aux épaules; il est souvent clair et sur un autre plus vaste (O. Demus, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, pl. LIII, fig. 134, 135, 144). Pour illustrer l'étendue de cette pratique on peut encore citer une fresque du Panteón de los Reyes à Léon (*ibid.*, pl. LXXIII bas) et une miniature anglaise du XIIIe siècle où Marie ne porte que le petit voile clair (Venise, Bibliothèque marcienne (Ms. Lat. 177 (2397) fol. 15r), cf. G. Mandel, *Les manuscrits à peintures*, Paris, Pont Royal, 1964, pl. 90). D'autre part quand, dans le monde byzantin contemporain, la Vierge a un voile orné de nombreux motifs, l'influence occidentale est manifeste. Je n'en citerai comme exemple que les fresques de Moutoullas, à Chypre (1280), où les trois croix-étoiles traditionnelles du maphorion se sont multipliées en semis

rain, semblable parure ne se rencontre (en dehors des images de la Kykkotissa) que sur quelques icônes réalisées à l'époque de l'Empire latin, vraisemblablement sous l'influence du type de la Kykkotissa tel qu'il était alors en vigueur. En outre, à Chypre, plusieurs Vierges des XVIe et XVIIe siècles portent des voiles très ornés considérés comme inspirés par la mode occidentale[41].

La Vierge à «l'Enfant alangui» du diptyque du Sinaï fait partie des premières œuvres témoignant de l'adaptation du prototype de Kykkos par un peintre occidental. Nous ne reviendrons plus sur les modifications apportées; le foulard oblique est, en tout cas, la référence la plus précise à l'image célèbre (Pl. 106). (A partir du XVIIIe siècle, le voile de la Kykkotissa ne sera généralement plus placé obliquement).

Une icône en mosaïque, conservée dans le trésor du couvent des Sœurs Clarisses à Cravovie, offre un cas assez différent. Il s'agit d'une Vierge Haghiosoritissa[42] (Pl. 105). Son style est encore fortement marqué par le langage formel de l'art tardo-comnène; sa technique et sa haute qualité l'ont fait rattacher à un atelier constantinopolitain du temps de l'Empire latin[43]. Marie y est représentée en buste, orante, indiquant par son geste que sa prière s'adresse au Christ apparaissant dans un segment de ciel, en haut, à droite. Cette œuvre remarquable, où l'or et l'argent font chanter les bruns rouges et les verts, est encore peu connue. Iconographiquement, elle est unique, justement à cause de cette sorte de mantille ornée d'un motif réticulé et disposée obliquement, de façon identique, mais inverse, à celle de la Vierge à «l'Enfant alangui» du Sinaï. Certains ateliers de la capitale — et non des moindres — ayant plus que probablement poursuivi leurs activités durant l'occupation latine[44], une datation de cette précieuse icône dans la première moitié du XIIIe siècle est très vraisemblable.

Un autre exemple de l'influence qu'exerça peut-être la coiffure de la Kykkotissa sur un type différent de Vierge, au XIIIe siècle, est fourni par une icône campanienne: la Galaktotrophousa de San Francesco d'Aversa. Proche par son style et son iconographie des modèles byzantins, elle a pu être rapprochée de l'archange du monastère chypriote de Saint-Jean Chrysostome à Koutsovendis[45]. Elle nous intéresse particulièrement ici par le petit voile bleu clair qu'elle porte, à la manière d'une Kykkotissa, disposé obliquement sur son maphorion bleu foncé.

La caractère foncièrement étranger à la tradition iconographique byzantine d'un voile de la Vierge court et joli, l'absence de ce voile sur la plus ancienne réplique de la Kykkotissa, son appari-

(D. Mouriki, The wall paintings of the church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, *Byzanz und der Westen, op.cit.*, 171-213, fig. 7, 10, 13, 15).

[41] D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, Londres, George Allen and Inwin, 1937, 63, 217, pl. XXI, fig. 36-39.

[42] Je remercie vivement Sœur Anna Krukar, abbesse du couvent des Clarisses, d'avoir donné la photo qu'elle m'a permis de reproduire à mes amis Jean et Dina Weisgerber; je remercie affectueusement ceux-ci de me l'avoir ramenée et d'avoir pris des notes sur place à Cracovie.

[43] B. Dab-Kalinowska, Die Krakauer Mosaikikone, *JÖB* XXII (1973), 285-299; 298. I. Furlan y voit une œuvre chypriote du milieu du XIIIe siècle (*Icone bizantine a mosaico*, Milan, Stendhal, 1979, 56, n° 12 et pl. I). Le fait est intéressant à noter mais l'existence d'ateliers réalisant des icones en mosaïque n'est, à ma connaissance, pas attestée dans l'île.

[44] On ne rappellera à ce propos que deux exemples: l'icône de la Vierge Haghiosoritissa de la cathédrale de Freising dont le cadre d'argent aux médaillons émaillés est particulièrement précieux (*L'art byzantin - Art européen*, Athènes 1964, n° 214; K. Weitzmann *et al.*, *op.cit.* (n. 21), 19) et l'icône de l'Hodighitria trônant entre deux anges du Sinaï (*ibid.*, 66).

[45] V. Pace, Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro. Appunti preliminari per un' indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, ed. H. Belting (*Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte*), Bologne 1982, 181-191; 185; fig. 169-170. J'adresse d'amicaux remerciements à M. Valentino Pace qui m'a donné une diapositive en couleurs récente de cette icône. On en trouvera une photo en noir et blanc, d'avant restauration, où le détail du petit voile oblique n'est pas très visible, dans P. Santa Maria Mannino, *op.cit.* (n. 13), fig. 8.

tion au XIIIe siècle — c'est-à-dire à l'époque de l'Empire latin — à la fois sur des icônes italiennes de la Kykkotissa et sur des peintures paraissant influencées par ce type[46] m'ont amenée à supposer que l'icône cédée par Alexis Ier Comnène pour le futur monastère de Kykkos ne devait pas avoir la particularité que l'on considère généralement comme inhérente à cette image[47].

Ce détail si spécifique pourrait avoir sa source dans l'interprétation par un copiste occidental de la disposition assez originale du voile tel qu'il apparaît sur l'exemplaire du Sinaï (Pl. 101) et par conséquent probablement sur son prototype. Le maphorion de Marie y a, en effet, glissé vers l'arrière de façon inhabituelle, dégageant l'avant du bonnet et dessinant ainsi une oblique sur le côté gauche de la tête. C'est cette oblique que le peintre latin, étranger à la tradition byzantine, aura voulu souligner en plaçant, de travers également, sur le maphorion un petit voile dont il avait, par ailleurs, de nombreux exemples sur les images de Vierges romanes. Les travaux de Kurt Weitzmann ont fourni maintes illustrations de ces déviations ou mauvaises interprétations de détails vestimentaires dans les copies d'icônes byzantines par les Occidentaux[48]; ils ont, d'autre part, souligné l'importance de l'activité des peintres latins, notamment à Chypre[49]. Les rapports privilégiés que l'on peut pressentir entre Chypre et l'Italie méridionale expliquent la diffusion du type de la Kykkotissa dans cette région[50]. Les deux versions ont coexisté: celle qui probablement reproduisait le prototype (sans voile supplémentaire) et celle qui se basait sur son interprétation. Cette dernière a fini par prévaloir.

Si mon hypothèse est fondée, le «foulard» de la Kykkotissa constitue un exemple exceptionnel d'un «détail latin» influençant pendant des siècles un des types d'icônes orthodoxes parmi les plus célèbres[51]. Une telle modification à un prototype vénéré a dû s'effectuer à une époque de crise, de rupture au moins partielle avec la tradition et dans un pays où l'activité des Latins était intense. Telle était la Chypre du XIIIe siècle.

[46] Aux exemples déjà cités, on ajoutera celui d'une peinture murale, la Vierge de l'Annonciation de Saint-Stylianos de Castoria (E. N. Tsigaridas, La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icones, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, fig. 7, 8).

[47] K. Weitzmann, Icon painting, *op.cit.* (n. 15), 67. P. Santa Maria Mannino, *op.cit.*, 448.

[48] K. Weitzmann, Thirteenth century Crusader icons on Mount Sinai, *ArtB* XLV (1963), 179-203; 184, 194; id., Icon painting, *op.cit.* (n. 15), 68, 71.

[49] Id., Crusader icons and maniera greca, *op.cit.* (n. 15), 145.

[50] On trouvera des rapprochements entre des icônes conservées en Italie et des icônes chypriotes ainsi que la bibliographie antérieure dans V. Pace, *op.cit.* (n. 34), 259-298. Voir aussi n. 45.

[51] Si cette supposition devait se révéler fausse c'est-à-dire s'il s'avérait que la Vierge de l'icône cédée par Alexis Ier Comnène porte un petit voile oblique au-dessus de son maphorion, la thèse serait plus difficile à soutenir étant donné la date précoce de l'œuvre. Je ne l'exclurais toutefois pas à cause de la constance séculaire avec laquelle l'iconographie byzantine coiffe Marie du maphorion sur le bonnet. Cela a été rappelé plus haut. L'occident, par contre, connut, d'une part, la tradition de la Vierge vêtue en impératrice et, d'autre part, dès l'époque romane, des images où Marie porte des voiles clairs, grands ou petits, unis ou ornés (voir n. 40).

HAGIOGRAPHIE CAPPADOCIENNE: À PROPOS DE QUELQUES IMAGES NOUVELLES DE SAINT HIÉRON ET DE SAINT EUSTATHE

CATHERINE JOLIVET-LÉVY

Dans une église jadis publiée par G. de Jerphanion[1] et qui fut l'objet ces dernières années de nouvelles études[2], le Grand Pigeonnier de Çavuşin (ou église de Nicéphore Phocas), nous avons récemment reconnu deux images de saints non identifiés jusqu'ici. Il s'agit, sur la paroi orientale de la nef, d'une effigie de Hiéron (Pl. 108a), saint originaire du village cappadocien de Matiane (Avcılar)[3] et martyrisé à Mélitène, et sur le mur nord du narthex, d'Eustathe à cheval (Pl. 108b) poursuivant le cerf, thème très populaire en Cappadoce. Ces nouvelles représentations de deux saints qui, à des titres divers, occupent une place privilégiée dans l'hagiographie cappadocienne, sont donc l'occasion d'une mise au point, à la lumière de quelques autres documents inédits, sur l'iconographie de Hiéron et d'Eustathe dans les églises de la région et sur le culte dont ils étaient l'objet.

L'église de Çavuşin, vraisemblablement dédiée aux Taxiarques (ou au seul archange Michel), semble avoir été fondée pour commémorer les campagnes victorieuses de 964-965 menées par Nicéphore Phocas en Cilicie. Le décor célèbre les héros de la guerre contre les Arabes: l'empereur, représenté avec sa famille dans l'absidiole nord et surmonté par la scène de l'apparition de l'archange Michel à Josué avant la prise de Jéricho, les généraux Jean Tzimiskès et Mélias le Magistre, figurés en triomphateurs sur le mur nord de la nef. Le programme hagiographique exalte surtout les archanges et les saints militaires (Quarante martyrs de Sébaste) et c'est aux pieds de l'archange Michel, peint à une échelle colossale à l'extrémité orientale du mur nord de la nef, que sont inclinés deux donateurs, vraisemblablement des personnalités locales, peut-être liées à la famille cappadocienne des Phocas. Le décor de l'abside centrale (vision triomphale du Christ en gloire) et le récit détaillé de la vie du Christ, dans la nef, sont conformes aux habitudes décoratives — «archaïques» — de la région[4] et cet attachement aux traditions locales est confirmé par la place réservée aux Quarante martyrs de Sébaste, très populaires en Cappadoce[5], ainsi qu'à Hiéron et Eustathe.

G. de Jerphanion, déjà, avait remarqué la mise en valeur, isolé sur le mur est de la nef, d'un saint militaire de grande taille debout de face, tenant une lance et un bouclier circulaire (Pl. 108a). Il proposait d'y reconnaître l'un des Quarante martyrs de Sébaste. Cette identification a été, à juste

[1] G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris 1925-1942 (cité ensuite: Jerphanion), 520-550.

[2] L. Rodley, The Pigeon house church, Çavuşin, *JÖB* 33 (1983), 301-339; N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce*, I, Paris 1983 (cité ensuite: *Haut Moyen Age*), 43-57.

[3] Appelé successivement Matiane, Maçan, puis Avcılar, le village a été récemment renommé Göreme, toponyme attesté sous la forme Korama dans la *Vita* de Hiéron pour désigner un site voisin de Matiane (*De SS. Hierone et sociis martyribus Melitinae in Armenia, Acta Sanctorum*, Nov. III, col. 333).

[4] Jerphanion, I, 69-94.

[5] G. P. Schiemenz, Wunderkraft gegen kämpfende Widersacher, *EEBΣ* 44 (1979-80), 169 et suiv.

titre, mise en doute par G. P. Schiemenz et L. Rodley, qui préférèrent y voir saint Georges ou, moins probablement saint Théodore[6]. De part et d'autre du visage de ce saint, nous avons pu lire l'inscription: ὁ ἅγηος 'Η[ε]ρων, «le Saint Hiéron», qui ne laisse plus aucun doute sur son identification. Il s'agit donc du martyr local, présenté comme une icône monumentale, à droite de l'abside, et faisant pendant à la scène de l'apparition de l'archange à Josué[7]. L'assistance et la protection de saint Hiéron devaient être invoquées au même titre que celles des archanges ou des martyrs de Sébaste.

Dans un monument voisin, Tokalı kilise, à Göreme, une image colossale de saint Hiéron, en costume guerrier, avec la lance et le bouclier, a été ajoutée, vers la même époque, à l'extrémité orientale du mur nord de la nef primitive[8] (Pl. 109a). Jeune, imberbe, le saint a les cheveux bruns et courts, avec une raie médiane et trois petites mèches sur le front; il est bras nus. Deux fois plus grand que les figures voisines, Hiéron est placé à l'entrée de la nouvelle nef, situation qui souligne son rôle de gardien du sanctuaire. En face, sur le mur sud, était peint à la même échelle le mégalomartyr cappadocien saint Georges et il est très révélateur que les deux saints aient ici le même rang et la même fonction.

Les représentations de Çavuşin et de Tokalı ont en commun, outre leur emplacement privilégié dans l'église, l'imposante stature du saint et son costume guerrier. La première caractéristique s'accorde avec les Actes qui vantent sa force physique exceptionnelle; celle-ci et le fait qu'il fut enrôlé de force dans l'armée peuvent justifier son équipement guerrier, alors qu'il n'était pas soldat mais simple vigneron[9].

Si l'on considère à présent les autres représentations connues à ce jour en Cappadoce — et l'inventaire n'en est sûrement pas terminé[10] — on constate qu'elles restent certes peu nombreuses, mais qu'elles occupent généralement une place importante dans l'église. Ainsi pour l'image la plus ancienne qui nous soit parvenue, celle de Saint-Jean de Güllü dere, vallon proche de Çavuşin. Située dans la chapelle funéraire (nord) de cette église double, dont le décor peut être placé entre 913 et 920[11], elle se trouve sous la Déisis peinte dans le tympan oriental de la nef, à l'entrée de l'abside. Les quatre saints figurés sur les piédroits, en intercesseurs privilégiés, sont deux évêques en haut (dont saint Phocas) et deux martyrs en dessous, Hiéron et Tryphon. Près du premier, jeune homme imberbe qui tenait devant le buste la croix des martyrs, nous avons pu lire l'inscription [ὁ ἅγι]ος 'Ιέρον, qui n'avait été que partiellement relevée[12]. Cette représentation précoce de saint Hiéron est la seule qui le montre en martyr, vêtu de la chlamyde; dès le milieu du Xe siècle (à Tokalı kilise et Çavuşin) s'impose le type iconographique du soldat, en cuirasse et armé, qui est le seul connu par la suite.

Un autre exemple, encore inédit, confirme l'association privilégiée de Hiéron au programme du

[6] *Ibid.*, 201-202; L. Rodley, *art.cit.* (n. 2), 317; de même Thierry, *Haut Moyen Age*, 49, n. 3.

[7] La synaxe de l'archange Michel est célébrée le 8 novembre, celle de Hiéron le 7: J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise, Ms. Sainte-Croix n° 40, Xe siècle*, I, Rome 1962 (cité ensuite: *Typicon*) 92-95; *Synaxarium CP*, col. 199-201, 203-204.

[8] Jerphanion, I, 268 et pl. 68, 3. L'adjonction paraît contemporaine du décor de la Nouvelle église, qui, considère-t-on généralement, précède de peu (v. 950-960) celui de l'église de Çavuşin. Sur l'antériorité de Tokalı, voir en dernier lieu: L. Rodley, *art.cit.* (n. 2), 329-333.

[9] Nous reviendrons plus loin sur cette caractéristique de l'iconographie de Hiéron.

[10] La «découverte» du saint Hiéron de Çavuşin montre que même des monuments très connus peuvent réserver des surprises; d'une manière générale, les images de saints isolés, parce qu'elles sont souvent très endommagées, n'ont pas toujours attiré suffisamment l'attention. La rareté des portraits de Hiéron est probablement due en partie à la médiocre conservation des peintures au bas des parois des églises, particulièrement dans les monuments les plus anciens.

[11] Sur cette église, voir en dernier lieu: Thierry, *Haut Moyen Age*, 135-181.

[12] *Ibid.*, 158. G. P. Schiemenz avait proposé d'identifier le saint au martyr Alexandre: G. P. Schiemenz, Felskapellen in Göreme-Tal, Kappadokien: Die Yılanlı-Gruppe und Saklı kilise, *IstMitt* 30 (1980), 303-305.

sanctuaire: il se trouve dans une église proche de Karabulut kilisesi, dans les environs d'Avcılar (la Matiane des Actes de Hiéron). Utilisé aujourd'hui comme citerne, le monument dont le décor peut être attribué au premier quart du XIe siècle a été brièvement décrit par Annabel Jane Wharton[13], sans que soit mentionnée l'image qui nous intéresse. Saint Hiéron était représenté sur le côté est de la niche orientale du mur sud de la nef (Pl. 109b), mais seul le haut de la figure est partiellement conservé, avec l'inscription ὁ ἅ(γιος) Ἱέρ[ων]. Le saint était en costume guerrier, le glaive dressé dans la main droite. Gardien du sanctuaire et intercesseur privilégié, il est figuré près de l'icône monumentale du Christ trônant, peinte sur la paroi orientale de la nef, tandis que dans l'abside est représentée la Déisis.

Non loin de Nevşehir, près de Nar, nous avons visité en Avril 1989, au lieu-dit Ören, une grande église en croix inscrite conservant des peintures (XIe siècle ?) dans l'abside centrale (Eustathe, Kyriaki et un diacre sur la paroi, deux évêques à la douelle) et dans le *naos* (la Dormition, saint Pantéléimon, un saint guerrier). Sur la face ouest des piédroits encadrant l'abside médiane sont également figurés deux saints en pied: l'un, au nord, est vêtu de la chlamyde et tient la croix des martyrs, l'autre, au sud, est en costume militaire (cuirasse et manteau rouge), armé d'une lance et d'un bouclier. Le nom du premier est effacé, tandis que, près du second, à droite du nimbe, on distingue quelques lettres (IE...) qui pourraient convenir à l'identification de Hiéron. Le type physique du saint ne s'accorderait pas ici avec l'iconographie habituelle, puisqu'il paraît porter une courte barbe noire[14]: l'état de conservation de la peinture rend cependant ce détail incertain. Une fois de plus, Hiéron serait peint en costume guerrier et en situation privilégiée à l'entrée de l'abside[15].

A Saklı kilise (Göreme 2a), vers le milieu du XIe siècle, Hiéron, imberbe, se trouve sur le pilastre nord, entre les deux parties de la nef transversale[16]; il porte là encore la cuirasse, tient une lance dans la main droite et s'appuie de la gauche sur un grand bouclier (Pl. 110a).

Le dernier exemple certain de saint Hiéron, signalé par G. de Jerphanion[17], se trouve dans le narthex d'une église (Göreme 31) que nous n'avons pu visiter, à proximité de Kılıçlar kilisesi. Le saint occupait une fois de plus une position «stratégique», près de la porte. D'après G. de Jerphanion, il tenait la lance de la main droite et, détail insolite, un globe sur la main gauche, attribut emprunté à l'iconographie des archanges qui, s'il est exact, contribuait à la glorification du saint, à moins qu'il ne se soit agi simplement d'une confusion de l'artiste. Les peintures se rattachent en effet au groupe de décors pauvres, souvent médiocres, dit de Yılanlı kilise (seconde moitié du XIe siècle).

Pour en terminer avec le dossier iconographique cappadocien de Hiéron, signalons la représentation dans une chapelle du vallon de Meskendir (non loin de Çavuşin) d'une femme nimbée richement vêtue, qu'une inscription difficilement déchiffrable aurait désignée, selon G. P. Schiemenz, comme la mère de Hiéron, Stratonikè[18]. Bien qu'elle ne soit pas sainte, on ne peut certes exclure qu'elle ait été dans la dévotion populaire locale l'objet d'un culte; mais celui-ci n'est attesté par aucun

[13] A. J. Wharton, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery*, Pennsylvania State University Press 1988, 41-42.

[14] En Cappadoce, Hiéron est toujours imberbe; hors de Cappadoce, il est généralement figuré âgé, avec une barbe grise ou blanche.

[15] Le décor de la conque absidale est détruit; on distingue cependant à droite une main tournée vers le centre, qui suggère de restituer la composition traditionnelle des absides de Cappadoce au XIe siècle: la Déisis.

[16] M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, II, Greenwich, Conn. 1967, schéma face à la fig. 21, n° 144 (nommé par erreur Jérôme).

[17] Jerphanion, I, 257 (sans figure).

[18] G. P. Schiemenz, *art.cit.* (n. 12), 318-319. La chapelle présente un décor pauvre de croix, avec seulement deux panneaux figurés attribuables au XIe siècle.

autre indice, et, en l'absence d'image de saint Hiéron à proximité, il nous semble difficile de retenir cette identification.

Ces quelques exemples — et ils ne sont nullement le résultat d'une enquête systématique sur le terrain — montrent que les images de saint Hiéron ne sont pas aussi rares qu'on a pu le croire[19]. Ils confirment la vénération portée au martyr local et la persistance de son culte jusqu'au XIe siècle compris.

Rappelons brièvement la légende[20]. Hiéron, vigneron originaire de Matiane et doué d'une force physique exceptionnelle, est poursuivi dans les vignes, pour être enrôlé dans l'armée, par les soldats de Dioclétien. Il tente de leur échapper en se cachant dans une caverne, mais est finalement capturé et engagé de force dans l'armée impériale. Envoyé à Mélitène, il refuse d'abjurer la foi chrétienne et est martyrisé avec trente compagnons. Conformément à la volonté du saint, sa main, coupée lors de son martyre, est rapportée à sa mère en Cappadoce pour être vénérée comme relique et conservée dans une chapelle au lieu-dit Kodessanè (Kadesanè)[21], situé à proximité de Matiane (Avcılar) et de Korama (Göreme).

C'est autour de ce sanctuaire qu'a vraisemblablement été créée — pour authentifier un saint local — la première légende littéraire des martyrs de Mélitène[22] faisant de Hiéron le principal protagoniste du récit. Il est alors tentant de mettre en relation cette légende, la basilique rupestre protobyzantine conservée à Çavuşin (Saint-Jean-Baptiste), qui est pourvue d'une remarquable fosse à reliques[23], et la place de Hiéron dans l'iconographie cappadocienne. Attribuée au début du VIe siècle, la basilique est à peu près contemporaine de la rédaction de la Passion de Hiéron et la relique du saint, sa main coupée, a pu y être conservée[24]. Nous pensons donc qu'on peut localiser à Çavuşin[25] le lieu-dit Kodessanè des Actes de Hiéron. La proximité géographique de Korama-Göreme et Matiane-Maçan (Avcılar), conformément au récit, s'accorde avec cette identification, de même que la localisation à Çavuşin et dans les environs (vallon de Güllü dere, régions de Göreme et d'Avcılar) de la plupart des images connues de Hiéron.

Il est d'autre part intéressant de constater qu'à l'exception de la représentation la plus ancienne, celle de Saint-Jean de Güllü dere, au début du Xe siècle, Hiéron a toujours été présenté comme un saint guerrier, en cuirasse et armé, type iconographique qui n'est pas conforme au récit de sa vie, mais

[19] G. de Jerphanion n'en connaissant que deux (Tokalı et Göreme 31) s'étonnait de cette rareté.

[20] *De SS. Hierone et sociis martyribus Melitinae in Armenia*, *Acta Sanctorum*, Nov. III, col. 329-335.

[21] La *Passio prior* donne Κοδεσσάνη (*Acta Sanctorum*, Nov. III, col. 333), la rédaction de Métaphraste Καδεσάνη (*ibid.*, col. 337, *PG* CXVI, col. 117). Site mentionné par F. Hild et M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)*, *TIB* 2, Wien 1981, 207, sans que soit proposée une localisation précise.

[22] Plusieurs sources mentionnent un groupe de martyrs de Mélitène, dont le nombre varie de trente à cinquante : cf. *Bibliotheca Sanctorum* VI (1965), col. 268-269, s.v. *Gerone* (G. Lucchesi). La *Passio prior* de Hiéron passe pour avoir été rédigée en Cappadoce au VIe siècle, probablement à partir d'un récit plus ancien.

[23] Sur ce monument, voir en dernier lieu: Thierry, *Haut Moyen Age*, 59-104. Signalons la présence insolite — non remarquée jusqu'ici — au registre inférieur de l'abside, sous les apôtres, d'une très nombreuse série de saints (pour la plupart détruits aujourd'hui); on peut proposer de les identifier à un groupe de martyrs nombreux et pourquoi pas justement aux martyrs de Mélitène, Hiéron et ses compagnons? On pourrait penser aussi aux Quarante martyrs de Sébaste (figurés à cheval au bas de la paroi de l'abside de Karabaş kilise, Soğanlı).

[24] Avec d'autres reliques: la basilique semble, en effet, avoir été dédiée à saint Jean-Baptiste, mais Hiéron pouvait figurer parmi les titulaires.

[25] Anciennement Çavuşini, c'est-à-dire «la caverne du sergent», toponyme attesté déjà au milieu du XVIe siècle dans les Archives de la Présidence du Conseil d'Istanbul, Fonds Tapu ve Tahrir 455, p. 793: communication Irène Beldiceanu-Steinherr dans Thierry, *Haut Moyen Age*, 37, n. 5.

qui s'accorde avec la place importante faite aux saints militaires dans le répertoire hagiographique cappadocien, celle-ci exprimant les préoccupations des donateurs et des fidèles. L'iconographie de Hiéron illustre ainsi une tendance plus générale en Cappadoce: le peu d'intérêt pour le récit hagiographique et la préférence pour les représentations hiératiques et stéréotypées des saints, icônes offertes à la vénération des fidèles.

Bien que Hiéron et ses compagnons soient fêtés par l'Eglise de Constantinople le 7 novembre[26], le martyr de Matiane n'a été figuré hors de Cappadoce que dans l'illustration de quelques rares synaxaires et ménologes[27]. C'est généralement le martyre par décapitation de Hiéron et de ses compagnons qui est représenté et le saint est figuré comme un vieillard à barbe grise ou blanche[28]. Son culte et son iconographie apparaissent donc, en Cappadoce, comme un phénomène essentiellement local. Importante au VIe siècle, comme en témoignent la rédaction de sa Passion légendaire et le *martyrium* de Çavuşin, la vénération portée à Hiéron se poursuit — ou renaît — au Xe siècle et elle s'exprime encore dans les décors populaires du XIe siècle, alors que le saint disparaît des programmes plus étroitement associés à l'art de la capitale (comme ceux des «églises à colonnes» de Göreme, par exemple).

Revenons à présent à l'Eglise du Grand Pigeonnier de Çavuşin et à l'identification de la Chasse d'Eustathe. Sur le mur nord du narthex, dont la partie ouest est effondrée, est peint un saint sur un cheval rouge qui se dirige vers la gauche, son manteau flottant derrière lui (Pl. 108b), figure jusqu'ici non identifiée. Nous avons pu lire, à droite de son nimbe, l'inscription désignant saint Eustathe, ὁ ἅγηος Ἐφτάθηος, tandis qu'à gauche se voit encore une partie des bois du cerf que le cavalier poursuivait, l'animal ayant disparu avec l'effondrement du rocher. La situation de la scène dans le narthex, près de l'entrée de l'église[29], n'est pas exceptionnelle, compte tenu de la valeur protectrice et prophylactique qui lui est attachée[30]. Il n'est pas exclu non plus que la composition ait été rapprochée d'une ou plusieurs tombes (disparues aujourd'hui): la présence de celles-ci dans le narthex est fréquente[31] et l'utilisation funéraire de la Vision d'Eustathe bien documentée. Plusieurs *graffiti* anciens

[26] *Synaxarium CP*, col. 199-201; Mateos, *Typicon*, 92-93 (synaxe à Saint-Jacques Adelphotheos, dans l'enceinte de la Théotokos Chalcoprateia).

[27] Outre le Ménologe de Basile II, fol. 166 (martyre de Hiéron de ses compagnons), citons le Vatic. gr. 1156 (XIe siècle), fol. 266r (les martyrs de Mélitène), le Sinait. gr. 500 (XIIe siècle), fol. 92r, le ménologe peint à Saint-Georges de Staro Nagoričino, 1317; pour ces exemples: P. Mijović, *Ménologe. Recherches iconographiques*, Belgrade 1973 (en serbe avec rés. fr.), 196, 203, 269 (et 365 et 379 pour les exemples post-byzantins de Peć et Pelinovo). La décapitation de Hiéron est également figurée dans le ménologe Gr. th. f. 1 de la Bodleian Library d'Oxford (1322-1340), fol. 16: I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften. Oxford Bodleian Library*, II, Stuttgart 1978, n° 1, p. 8-9, fig. 27. Le *LChrI* 6, 1974, col. 518 mentionne une image de Hiéron à Zemen (Bulgarie, XIVe siècle), mais il s'agit d'un autre saint, Myron. Saint Hiéron n'est pas cité dans le Guide de la Peinture de Denys de Fourna.

[28] Du moins dans les exemples que nous avons pu contrôler.

[29] La sainte aujourd'hui anonyme peinte à gauche de l'entrée (derrière Eustathe) pourrait être Théopistè, la femme d'Eustathe, ainsi figurée derrière le cheval à Saint-Jean de Güllü dere et, probablement, à Saklı kilise (Göreme 2a); voir références *infra*, n. 47.

[30] A Zelve 3, la scène était peinte sur le mur sud de la nef, au-dessus de la porte; de même à Hagios-Stéphanos, près de Cemil. A Göreme 11, elle se trouve dans le narthex. A Hacı İsmail dere 2 (ou Karae 1), elle était sur le mur ouest de la nef, à gauche de la porte (détruite). Pour les références, voir *infra*, n. 47. En Géorgie, la scène est souvent sur la paroi occidentale ou sur la façade de l'église : T. Velmans, L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie, *CahArch* 33 (1985), (cité ensuite: L'église de Zenobani), 30-45.

[31] N. B. Teteriatnikov, Burial places in Cappadocian churches, *The Greek Orthodox Theological Review* 29 (1984), 143-148.

— invocations de fidèles gravées autour de la figure — témoignent de la vénération dont l'image a été l'objet. Celle-ci s'accorde avec la popularité de l'épisode de la chasse et de la vision d'Eustathe[32] en Cappadoce, phénomène qui a depuis longtemps retenu l'attention des chercheurs[33] et que confirment deux autres exemples inédits[34].

Le premier se trouve dans une église connue de longue date, Saint-Théodore ou Pancarlık kilise[35], près d'Ürgüp, dont les peintures peuvent être placées à la fin du IXe siècle. La scène, située sur le mur sud de la nef, dans la partie orientale de l'église, est partiellement détruite et les peintures ont beaucoup pâli, ce qui explique que le sujet n'ait pas été remarqué[36]. On distingue cependant le haut de la silhouette du cavalier et, à droite, le cerf[37] se retournant vers son poursuivant, une croix assez grande entre ses bois. On remarque que la scène est située à proximité immédiate d'une vasque, sorte de grand «bénitier» aménagé à droite, dans le décrochement de la nef, et vers lequel le cavalier poursuivant le cerf semble se diriger. Juste au-dessus de la cuve[38], une autre composition, restée jusqu'ici sans explication, peut être identifiée à Daniel orant entre deux lions dressés sur leurs pattes antérieures[39]. Deux images symboliques du salut, de l'intervention divine en faveur des fidèles, ont été ainsi rapprochées d'une vasque liturgique. Il est intéressant de mettre en parallèle ce programme et celui de l'église de Mavrucan (aujourd'hui Güzelöz) n° 3, où, dans un contexte cette fois funéraire, la Vision d'Eustathe fait face à Daniel entre les lions[40].

Un autre exemple inédit — et mieux conservé — du thème se trouve précisément dans un complexe funéraire: celui de Karacaören, à quelques kilomètres à l'Est - Sud-Est d'Ürgüp[41]. Au Sud de l'église peinte déjà connue, se trouvait un autre sanctuaire de même type architectural: nef longitudinale à plafond plat prolongée par une abside unique. Seules l'extrémité orientale de la nef et l'abside — très ensablées — sont encore conservées. La Vision d'Eustathe est peinte sur la paroi est de la nef, à gauche de l'entrée de l'abside (Pl. 110b). Une inscription, à l'extrémité nord du même mur, sous la corniche du plafond, confirme la valeur de la scène comme ex-voto funéraire: Ἐγὼ Θ[εό]δοτος μετέστη ἐκ τοῦ β[ί]ου μι[ν]ὶ φε[βρουαρίου]..., «Moi, Théodotos, ai quitté la vie au mois de février...». La fin n'est plus lisible. Ce formulaire inhabituel est utilisé aussi dans la plupart des inscrip-

[32] Pour les sources de la légende de saint Eustathe: F. Halkin, *BHG*[1], Bruxelles 1957, 201, N. 641, 642, 643; H. Delehaye, Légende de saint Eustache, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles 1966, 212-239; voir aussi le Synaxaire de Constantinople (*Synaxarium CP*, col. 59-61), et les Ménées, au 20 septembre (éd. Venise 1880, 121).

[33] Sur le thème de la Vision d'Eustathe: N. Thierry, Un problème de continuité et de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes, *CRAI* 1977, 122-127; Velmans, L'église de Zenobani, 30-45; A. Coumoussi, Une représentation rare de la Vision de saint Eustache dans une église grecque du XIIIe siècle, *CahArch* 33 (1985), 51-60; N. Thierry, Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe, *Dossiers Histoire et Archéologie*, n° 121, Novembre 1987, 68-79. Sur ce thème, voir aussi Δ. Πάλλας, Εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σαλαμίνα, *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον*, Γ΄, Athènes 1966, 328-369. Son origine reste controversée: création cappadocienne pour N. Thierry, géorgienne pour T. Velmans.

[34] Un troisième, dans une église à Erdemli (à 3 km de Yesilhisar), sera publié par N. Thierry dans les *Monuments Piot.*

[35] Sur ce monument: Jerphanion, II, 17-47; M. Restle, *op.cit.* (n. 16), III, fig. 374-387.

[36] Non plus que la représentation, à gauche de celui-ci, de deux saints cavaliers affrontés.

[37] Qui n'était pas ici grimpé sur un rocher.

[38] C'est-à-dire sur le pan de mur est qui marque le décrochement entre les deux parties de la nef, sous une représentation de la Vierge trônant avec l'Enfant.

[39] Jerphanion, II, 27, décrit un personnage coiffé d'un *stemma* assis sur un trône (Constantin ? le Christ sous les traits d'un empereur ?). S'il n'y a pas de trône, Daniel est bien coiffé d'un *stemma*, ce qui se voit ailleurs; voir par exemple K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, pl. LXXXV, 388.

[40] N. Thierry, Art byzantin du Haut Moyen Age en Cappadoce: l'église n° 3 de Mavrucan, *JSav* 1972, 255-257.

[41] Le complexe funéraire de Karacaören est encore inédit; nous en avons seulement décrit une église au décor aniconique : C. Jolivet Lévy, Peintures byzantines inédites de Cappadoce, *Archaeologia* 229 (Novembre 1987), 40-43.

tions funéraires qui tapissent la paroi orientale de l'église voisine. Un arbre sépare l'inscription du cavalier peint à droite; du tronc, constitué d'une succession de «cornets», jaillissent trois tiges nues (à gauche) et une large palme feuillue chargée de fruits rouges, qui, suivant la forme de l'espace à décorer, s'incline vers la droite, au-dessus du saint. Celui-ci, dont le buste est vu de face, est monté sur un cheval blanc (rehaussé de vert), qui se cabre, les pattes antérieures placées contre le bord de l'arc absidal. La main gauche levée tenait les rênes, la droite, abaissée vers l'arrière, une lance. Le visage de Placide-Eustathe, avec sa fine moustache et sa barbe en collier, est encadré par une épaisse chevelure brune qui tombe jusqu'aux épaules. Le cavalier porte un bonnet pointu[42], rouge sombre, à bouton sommital, qui paraît dérivé de la coiffe sassanide. Il n'est pas nimbé et est vêtu d'un long manteau rouge foncé décoré de petits motifs circulaires verts (cerclés de points blancs) et comportant devant le buste une sorte de plastron blanc[43]. A droite, devant le cheval, un nouveau motif végétal stylisé — bouquet de feuilles et de fruits (ou de fleurs) s'épanouissant au sommet d'une tige constituée de «cornets» superposés — sépare le cavalier du cerf, le saint se trouvant ainsi isolé et mis en valeur par un encadrement végétal. Au-delà, à droite, près du sommet de l'arc absidal est peint le cerf crucigère; de couleur rose, il retourne la tête vers son poursuivant, auquel il adressait les paroles habituelles («O Placide, pourquoi me poursuis-tu?», etc.), dont il ne reste que quelques lettres peu distinctes. Entre ses bois s'inscrit une fine croix noire disposée horizontalement. Le rocher sur lequel est souvent grimpé le cerf, conformément au récit, n'est pas ici représenté, mais la position surélevée de l'animal par rapport au cavalier est obtenue par son emplacement au-dessus de l'arc absidal[44]. Toute la composition se détachait sur un fond jaune[45]. L'emplacement de la Vision d'Eustathe, à l'entrée de l'abside, son caractère d'ex-voto funéraire, confirmé par l'inscription voisine, l'iconographie même, avec la présence, plutôt rare, des deux «arbres»[46], traduisent clairement la valeur de la composition comme image de salut. Quant à la datation, elle reste, en l'état actuel de la recherche, difficile à préciser, mais maints indices, tant iconographiques que stylistiques, plaident en faveur d'une datation au Haut Moyen Age. Même s'il l'on retient une fourchette chronologique large – VIIe-IXe siècle – les décors dits «archaïques» de la région représentent sûrement un *terminus ante quem.*

Ces trois représentations inédites de la Vision d'Eustathe s'ajoutent à la quinzaine d'exemples cappadociens déjà répertoriés[47], qui s'échelonnent entre l'époque pré-iconoclaste et le XIIIe siècle,

[42] Comparable à celui d'Eustathe à Mavrucan 3, où il a également les cheveux longs (*supra*, n. 40); voir aussi la stèle de Mavrouvo à David-Garedjia, VIIe siècle: Velmans, L'église de Zenobani, 32.

[43] Manteau long qui paraît, comme le bonnet, dérivé du costume des cavaliers perses.

[44] Même adaptation à la surface à décorer (avec suppression du rocher) à Saint-Jean de Güllü dere: le cerf est placé au-dessus d'un arc.

[45] A droite de la Vision d'Eustathe se trouvent les motifs suivants: une frise décorative de motifs lancéolés (séparés par des boutons) disposés en zigzag, au sommet de l'arc absidal, un buste d'évêque (probablement saint Basile) en médaillon, à droite, et un grand motif circulaire en partie ensablé.

[46] Compte tenu de l'absence d'autres éléments de paysage (en particulier du rocher), il est vraisemblable que ces «arbres» ne servent pas seulement à situer la scène en forêt, au milieu d'un végétation abondante, mais qu'ils ont une valeur symbolique honorifique et, peut-être, paradisiaque.

[47] Zelve 3 (Thierry, *Haut Moyen Age*, II, à paraître), Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin (Thierry, *Haut Moyen Age*, I, 96-97), Hagios-Stéphanos de Cemil (*ibid.*, 8-10), Mavrucan 3 (Thierry, *art.cit.* (n. 40), 255-257), Güllü dere 4 (Thierry, *Haut Moyen Age*, I, 157-158), Güllü dere 3 (*ibid.*, 121; l'identification donnée comme hypothétique est certaine), Göreme 11 (Jerphanion, I, 148-149), Tombeau de la nécropole de Göreme (N. Thierry, Découvertes à la nécropole de Göreme (Cappadoce), *CRAI* 1984, 674-675), Tavşanlı kilise (Jerphanion, II, 84), Hacı İsmail dere 2/Karae 1 (Jerphanion, II, 114), Ballık kilise de Soğanlı (Jerphanion, II, 256), Eglise du prêtre Jean d'İhlara (N. Thierry, Etudes cappadociennes. Région du Hasan Dağı. Compléments pour

avec une fréquence maximale au Xe siècle, celle-ci témoignant de l'épanouissement particulièrement important du culte d'Eustathe en Cappadoce à l'époque du renouveau de la province, après la fin des attaques arabes.

Leur iconographie était conforme, autant que l'on en puisse juger et malgré des variantes de détail, au schéma habituel en Cappadoce, associant l'évocation de la chasse — le saint, à cheval, poursuit le cerf, la lance à la main — et celle de la théophanie — le cerf, portant la croix[48] dans la ramure, est arrêté, il tourne la tête vers l'arrière pour faire face à Eustathe et lui parle, révélant sa divinité. Ce type iconographique, que l'on peut qualifier de cappadocien, se distingue des versions géorgienne et constantinopolitaine du même sujet. La formule géorgienne en est proche, qui conserve le type dynamique de la chasse, mais remplace la lance par l'arc[49], tandis que le visage du Christ, de préference à la croix, s'inscrit dans la ramure du cerf. Dans la tradition constantinopolitaine[50], l'épisode a surtout servi à l'illustration du Psaume 96, 11 («La lumière s'est levée pour les justes»); dans ce contexte, l'accent est mis sur la conversion de Placide-Eustathe, souvent déjà tombé de cheval et «illuminé» par l'apparition de l'image du Christ, devant laquelle il prie[51]. Mais le thème se rencontre aussi dans les ménologes du XIe siècle et si le manuscrit de la British Library Add. 11870 montre une iconographie apparentée au type des psautiers[52], la miniature du ménologe Esphigmenou 14 se rapproche de la formule cappadocienne, avec cependant le Christ dans la ramure et non la croix[53]. De même, les rares exemples ultérieurs connus en Italie du Sud[54], en Grèce et dans les îles semblent avoir

1974, *CahArch* 24 (1975), 187 et ead., Le culte du cerf en Anatolie..., *art.cit.* (n. 33), fig. p. 70), Saklı kilise (Thierry, *ibid.*), Geyik kilise de Soğanlı (Jerphanion, II, 371), Saint-Georges d'Ortaköy (Jerphanion, II, 242). Parmi ces exemples ont aujourd' hui disparu les images de Hacı İsmail dere 2, Ballık kilise et Geyik kilise. On peut ajouter à cette liste la représentation inédite d'Erdemli (*supra*, n. 34), et, peut-être, une composition très effacée à Kubelli kilise 1 (Soğanlı): dans la niche orientale du mur nord, était peint un saint cavalier se dirigeant vers la droite, où se distinguent les pattes d'un animal; si l'identification demeure ici hypothétique, elle serait cependant confortée par la présence à proximité d'une image de Théopistè (Jerphanion, II, 277). Nous ne tenons pas compte dans cet inventaire de l'identification, qui reste à notre avis problématique, d'une version iconoclaste de la scène à Davullu kilisesi, Yaprakhisar (N. Thierry, Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie, *JSav* 1976, 82-88).

[48] Sauf à Geyik kilise, où il s'agit exceptionnellement du visage du Christ.

[49] Sauf sur la façade sculptée de Martvili, Xe siècle: Velmans, L'église de Zenobani, 32, fig. 19.

[50] Eustathe, Théopistè et leurs deux enfants sont commémorés le 20 septembre: *Synaxarium CP*, col. 59-61 (bref résumé de leur vie et de leur martyre); parmi les manuscrits utilisés par H. Delehaye, seul le codex 103 de la Bibliothèque de l'Université de Messine, XIIe siècle, decrit l'épisode de la chasse: *ibid.*, col. 61-62, 1. 43 et suiv.

[51] Iconographie visant à légitimer l'icône du Christ; sur l'interprétation de la scène dans le contexte de la restauration des images: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, 2e éd., Paris 1984, 238. La Vision d'Eustathe est représentée dans les psautiers suivants: au IXe siècle, Chludov (M. Ščepkina, *Miniatiury Hludovskoj Psaltyri*, Moscou 1977, fol. 97v), Pantocrator 61 et Paris. gr. 20 (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris 1966, pl. 21 et 35); au XIe siècle, Londres Add. 19352 (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris 1970, fig. 211), Barberini Vatic. gr. 372 (fol. 160v.: C. Walter, «Later-day» saints in the model for the London and Barberini psalters, *REB* 46 (1988), 216 et pl. VII, fig. 13); après 1300, Hamilton, Kupferstichkabinett 78. A. 9 (Δ. Πάλλας, *art.cit.* (n. 33), pl. CIII).

[52] Fol. 151r; le saint est cependant représenté debout, en prière vers le Christ qui apparaît dans la ramure. Sur cette image et les autres représentations de la Vision d'Eustathe dans psautiers et ménologes: A. Mitsani, *Le ménologe métaphrastique illustré de Londres, British Library Additional 11870*, Paris 1987 (Thèse dactylographiée), 95, 97-101.

[53] Fol. 52: S. M. Pelekanidis - P. C. Christou - Ch. Tsioumis - J. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, II, Athènes 1975, 363, fig. 329. Même variante en Cappadoce à Geyik kilise.

[54] Santi Eremiti à Palagianello et, peut-être, San Onofrio près de Tarente: A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremetiche pugliesi*, Rome 1939, 230, fig. 160, p. 238-239, fig. 162.

suivi, pour l'essentiel, la variante cappadocienne[55]. Ces parallèles, même peu nombreux, témoignent, semble-t-il, du rayonnement de l'iconographie anatolienne dans ces régions, où le sujet ne connut cependant jamais une grande faveur.

Ajoutons que ces nouvelles images de la chasse d'Eustathe confirment et complètent ce que l'on savait de la valeur de la scène et de son emplacement privilégié dans l'église. Image du salut apporté par le Christ, elle est peinte — souvent à titre votif — pour sa fonction d'intercession et pour son rôle protecteur et prophylactique. Comme telle, elle se rencontre souvent dans un contexte funéraire. A Saint-Théodore (Pancarlık kilise), son rapprochement d'une vasque liturgique s'observe pour la première fois, mais le symbolisme est le même.

Le culte d'Eustathe en Cappadoce s'est exprimé aussi, mais secondairement[56] et de façon moins spécifique, par les «portraits», en pied ou en buste, du saint, de sa femme Théopistè et de leurs fils, Agapios et Théopistos. Ceux-ci, malgré les destructions qui ont touché surtout le bas des parois des églises et les figures de saints isolés, restent assez nombreux dans les églises de Cappadoce et ils devaient l'être plus encore. Certains jouissent d'un emplacement privilégié, dans l'abside ou près de l'entrée de celle-ci[57], preuve de la vénération dont ils étaient l'objet.

A Saint-Jean de Güllü dere (913-920), dans la chapelle funéraire où était déjà peinte la Vision d'Eustathe (sur le mur sud de la nef nord), le saint était figuré une seconde fois, en buste, au fond de la niche sud de l'abside, entre ses fils Agapios et Théopistos[58]. Tous trois sont représentés en martyrs, vêtus de la chlamyde. Subordonnés à la Déisis de la conque, ils ont été choisis comme intercesseurs privilégiés et sont associés à d'autres martyrs très vénérés dans la région et commémorés également au mois de novembre: Akindynos, l'un des Cinq martyrs perses du 2 novembre, et Oreste, vraisemblablement le martyr de Tyane (10 novembre). Quant à Théopistè, la femme d'Eustathe, elle n'a pas trouvé place dans l'abside, mais a été reléguée dans la nef, sur le mur sud, près de l'épisode de la Vision.

Deux autres programmes «archaïques», à Göreme 11 et Tavşanlı kilise, réservent aussi une place particulière à Eustathe; on en a déduit, à notre avis à juste titre, qu'il était le titulaire ou, du moins, qu'il figurait parmi les titulaires de ces églises. A Göreme 11 s'ajoutent à l'épisode de la chasse (peinte dans le narthex) deux portraits du saint, accompagné de ses deux fils, peints à chaque fois à un emplacement clé (entrée de l'abside et entrée de l'église). En buste et en médaillon à l'intrados de l'arc

[55] Avec des variantes, comme la représentation du cerf crucigère immobilisé face au cavalier à Sainte-Thècle (XIIIe siècle), en Eubée (A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Athènes 1987, 168 et suiv.); citons comme autres exemples le panneau votif (détruit) d'un protospathaire Jean dans le narthex de Saint-Georges Diassoritis à Naxos, fin XIIe siècle (Γ. Δημητροκάλλης 'Ο ναός τοῦ 'Αγίου Γεωργίου τοῦ Διασσορίτου τῆς Τραγαίας Νάξου, *Τεχνικά Χρονικά* 217 (1962), 23, fig. 5), la peinture de Saint-Jean Prodrome à Kato Kastania d'Epidaure Limera, v. 1280 (Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Ἔρευνα στὴν 'Επίδαυρο Λιμηρά, *ΠΑΕ* 1982, 420), celle de Hagios-Basilios à Arta (Velmans, L'église de Zenobani, 36) et celle de Saint-Nicolas à Krini, Trikala, début XIVe siècle (Catalogue, *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athènes 1985, n° 56).

[56] Ces «portraits» ne semblent apparaître, en effet, qu'au Xe siècle.

[57] Signalons, car nous n'en ferons pas mention plus loin, la représentation de Théopistos et Agapios sur le mur sud du bras est, à droite de l'entrée de l'abside, à Yılanlı kilise (Peristrema), IXe siècle: N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963 (cité ensuite: *Hasan Dağı*) 108. Curieusement, on n'a pas retrouvé à proximité de portrait de saint Eustathe; même remarque pour une église voisine, Sümbüllü kilise (Xe-XIe siècle), où l'on n'avait apparemment représenté que les deux fils d'Eustathe (mur ouest): *infra*, n. 62.

[58] Seule l'identification d'Agapios sur le versant ouest de l'intrados est certaine, mais la restitution de Théopistos (sur le versant est) est vraisemblable, Agapios n'étant jamais représenté sans son frère.

absidal, en pied sur le mur ouest, les trois saints sont toujours représentés en martyrs, vêtus de la chlamyde et tenant la croix, et ils sont dans les deux cas associés à deux des martyrs perses du 2 novembre[59]. A Tavşanlı kilise, donc le décor est daté du règne de Constantin VII Porphyrogénète, la Vision d'Eustathe — aujourd'hui détruite — était peinte sur la paroi est de la nef, à droite de l'entrée de l'abside, emplacement souvent réservé à l'image du saint titulaire. A l'extrémité orientale du mur sud attenant se trouvaient Théopistè, Théopistos et Agapios, et, au fond de l'arcature aveugle creusée à droite de ce groupe, Eustathe, en figure isolée[60]. L'état de conservation des peintures ne permet plus de préciser leur type iconographique, mais ils étaient sûrement encore ici représentés en martyrs.

Dans la chapelle de Göreme n° 9, dédiée à la Théotokos, à saint Jean-Baptiste et à saint Georges, les saints, vêtus de la chlamyde, sont figurés en buste, en médaillon, et à un emplacement plus modeste: sous l'encorbellement de la voûte de la nef. Pourtant, là encore, ils sont dans la partie orientale, la série commençant près du sanctuaire par Oreste (de Tyane), auquel succèdent Agapios, Eustathe et Théopistos[61].

A Kılıçlar kilisesi (Göreme 29), Eustathe, ses fils et un autre saint, tous figurés de face, en chlamyde, sont placés, comme à Göreme 11, en gardiens de l'église, dans la travée ouest, près de l'entrée[62].

Parmi les quelques autres images qui, au Xe siècle[63], témoignent de la vénération portée à Eustathe et à sa famille en Cappadoce, celle d'El Nazar (Göreme 1) mérite une attention particulière[64] (Pl. 111a). Eustathe, si c'est bien de lui qu'il s'agit, est figuré debout de face, de grande taille, tenant une lance dans la main droite et une croix à longue hampe dans la main gauche. Cette croix, aux extrémités barrées, semble avoir été gemmée; distincte de celle habituellement mise dans la main des martyrs, elle est semblable, quoique plus fine, à celle tenue par Constantin et Hélène. Le saint paraît porter, sous sa chlamyde, une cuirasse. Deux figures plus petites (ses fils Agapios et Théopistos?) l'encadrent. Les inscriptions nommant les saints ont disparu, mais la place importante réservée à ce panneau dans le programme iconographique de l'église s'accorde avec l'identification proposée par G. de Jerphanion. Il occupe, en effet, le versant est de la voûte du bras nord — l'église est en croix libre — alors que les emplacements correspondants du *naos* sont consacrés aux scènes de la vie du Christ, à l'exception du revers nord du bras ouest où sont peints Constantin et Hélène tenant entre eux la croix[65]. Située sous la Descente du Christ aux Limbes qui occupe le registre supérieur (celui-ci

[59] Jerphanion, I, 150, 153.

[60] Jerphanion, II, 84.

[61] Jerphanion, I, 124. A l'emplacement correspondant, du côté nord, sont représentés les martyrs perses du 2 novembre. Dans une chapelle proche, la 15a, qui offre un répertoire hagiographique assez comparable, Eustathe et ses fils auraient été figurés, peut-être accompagnés de Théopistè, sur le mur nord de la nef: Jerphanion, I, 146; G. P. Schiemenz, Verschollene Malereien in Göreme: Die archaische Kapelle bei Elmali Kilise und die Muttergottes zwischen Engeln, *OCP* 34 (1968), 74-75; aucune figure n'est plus aujourd'hui identifiable.

[62] Jerphanion, I, 211. Dans l'église n° 1 de Çökek, décorée par le même atelier, leur place est également dans la partie ouest de l'église, dans les arcs sud (Eustathe et Théopistè) et est (Agapios et Théopistos) du compartiment d'angle nord-ouest: N. Thierry, Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982), *Byzantion* 44 (1984), 344. Autre exemple de la situation occidentale des martyrs: Sümbüllü kilise (Peristrema), où Théopistos et Agapios, en buste, surmontent la niche creusée dans le mur ouest: Thierry, *Hasan Dağı*, 178.

[63] Citons celles de Kubelli kilise 1, dans la vallée de Soğanlı, où les quatre saints étaient représentés (Jerphanion, II, 275, 277) et de l'église de Babayan (İbrahimpaşaköy), où seule Théopistè est certaine (G. P. Schiemenz, Die Doppelkirche von Babayan, *IstMitt* 36 (1986), 201).

[64] Jerphanion, I, 182, pl. 41, n° 4.

[65] Les autres saints se trouvent soit à la douelle des arcs, en médaillons, soit dans les parties basses de l'église, sur les parois.

deux fois plus étroit), le panneau d'Eustathe entre ses fils frappe par l'importance de l'échelle adoptée et par son association, qui n'est probablement pas fortuite, avec l'Anastasis, image de la Résurrection du Christ et de la Rédemption de l'humanité[66]. On constate en outre que les portraits des martyrs se trouvent au-dessus de la porte menant dans une chapelle annexe, au nord de l'abside. Si l'on admet que le choix de la Présentation du Christ au Temple pour décorer l'espace symétrique, au-dessus de l'absidiole sud, est lié à la fonction de cette annexe et à la valeur symbolique de la scène comme préfiguration de la Passion et du sacrifice eucharistique, on peut se demander si la représentation d'Eustathe et de ses fils n'était pas aussi en rapport avec la fonction de l'annexe nord, peut-être une chapelle dédiée aux martyrs (?).

La vénération portée à Eustathe semble encore vive au XIe siècle, bien que les exemples répertoriés soient moins nombreux. Son image est associée au programme du *bêma* dans quelques monuments. C'est le cas dans l'église de Meryemana (Göreme 33, Kuşluk de Kılıçlar), où le saint est représenté dans une niche, à l'extrémité nord du couloir oriental, dans l'espace même du chœur[67] (Pl. 111b). Il est rapproché d'un saint anargyre très vénéré, Pantéléimon, peint sur le piédroit de l'abside nord. Eustathe est encore figuré en martyr, vêtu de la chlamyde, et non en costume militaire, type iconographique qui devient pourtant plus fréquent — mais non exclusif — au XIe siècle.

Ainsi, dans l'église inédite d'Ören, mentionnée plus haut pour l'identification hypothétique de Hiéron, Eustathe, à l'intérieur même de l'abside (à l'extrémité sud de la paroi), est représenté en guerrier (cuirasse, manteau rouge), tenant de la main gauche un grand bouclier posé sur le sol, la droite (détruite) portant la lance (Pl. 112a). Conformément au type iconographique prévalant à Byzance au XIe siècle, il est représenté comme un homme jeune, à cheveux bruns (descendant sous les oreilles), moustache et courte barbe arrondie. Dans la conque, dont le décor est détruit, se trouvait probablement la Déisis.

Dans la petite chapelle funéraire de Karabulut kilisesi[68], dans les environs d'Avcılar (Matiane), Eustathe figure parmi les quelques saints qui, à titre de protecteurs et intercesseurs préférentiels, décorent les murs de l'église[69]. L'échelle de la représentation et son emplacement lui confèrent une importance particulière dans le programme (Pl. 112b). Nettement plus grand que les deux saints cavaliers peints à côté de lui, Eustathe occupe toute la hauteur de la paroi, à l'extrémité orientale du mur sud de la nef. Il se trouve non loin de l'abside, où est représentée la Déisis, et juste à côté du grand archange en *loros* impérial (peint sur la paroi orientale), près duquel se sont fait peindre deux des donateurs. Eustathe est figuré en costume guerrier, portant cuirasse et chlamyde, la lance dans la main droite ramenée devant le buste, le glaive[70] abaissé vers le sol, dans la main gauche. Le type

[66] De même trouve-t-on souvent en Géorgie la Vision d'Eustathe associée à des compositions évoquant le salut apporté par le Christ: Velmans, L'église de Zenobani, 42-44.

[67] Jerphanion, I, 245.

[68] Décorée par le même atelier que Meryemana kilisesi (ou Pigeonnier de Kılıçlar) et que l'«église de la citerne» (voisine de Karabulut), signalée plus haut pour son image de saint Hiéron; on peut supposer que dans cette dernière Eustathe — aujourd'hui disparu — avait aussi été représenté. Sur Karabulut: N. Thierry, *Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan. Notions de centres ruraux et monastiques en Cappadoce rupestre*, Paris 1969 (Thèse IIIe cycle, dactylogr.), 42-55 et ead., Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce. Centres de Maçan, Çavuşin et Mavrucan, *L'information d'Histoire de l'Art*, 1969, 11-12. Nous avons pu lire le nom d'Eustathe, ὁ ἅ(γιος) Ἐυστάτηος, inscrit verticalement à droite du grand saint militaire du mur sud: l'identification, donnée comme hypothétique par N. Thierry, est donc certaine.

[69] De même, peut-être, dans l'église funéraire du rocher n° 5 de la nécropole de Göreme (milieu XIe siècle environ): un grand saint militaire en pied, à courte barbe noire, pourrait être saint Eustathe: N. Thierry, *CRAI* 1984 (*art.cit.*, n. 47), 685-687, fig. 20.

[70] La peinture est ici endommagée, mais il ne semble pas qu'il s'agisse d'un bouclier.

physique n'est pas exactement conforme à celui habituel au XIe siècle: les cheveux bruns sont plus longs et la barbe pointue.

Même contexte funéraire à Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021): Eustathe, encadré par ses deux fils, a été peint au-dessus du seul *arcosolium* de la chapelle, sur le mur sud de la travée ouest de la nef. Près d'eux, à droite, se tient Théopistè[71]. Cet *arcosolium* contient une tombe d'enfant et le programme iconographique de l'église s'accorde avec sa destination funéraire[72]: représentation de la Déisis (dans la partie est du mur sud) et des Sept Dormants d'Ephèse, sélection particulière des scènes christologiques (cinq épisodes de l'Enfance et l'Anastasis) et programme absidal associant dans la conque Adam et Eve en proskynèse au Christ trônant entre les quatre symboles. Comme l'a supposé Lyn Rodley, le domestique Basile, mentionné dans l'inscription dédicatoire, a peut-être fondé l'église à la suite du décès d'un enfant: la présence de saint Eustathe entre ses deux fils juste au-dessus de la tombe peut constituer un argument supplémentaire en faveur de cette hypothèse. Eustathe est ici, comme ses fils, représenté non en guerrier mais en martyr, vêtu de la chlamyde à *tablion* et tenant devant le buste une petite croix.

Le même type iconographique s'observe encore dans un autre décor à peu près contemporain: Direkli kilise (976-1025), près de Belisırma, dans la vallée de Peristrema[73]. S'inscrivant dans un programme purement hagiographique, le portrait en pied d'Eustathe, encadré comme une icône, se trouve sur la face sud du pilier nord-ouest, face à sainte Marina.

A Karanlık kilise, en revanche, l'une des trois «églises à colonnes» de Göreme, Eustathe et ses deux fils sont en costume militaire, la lance dans la main droite. Agapios et Théopistos se trouvent sur la paroi ouest de l'église, du côté nord, et leur père, un long glaive suspendu derrière l'épaule gauche, est reporté à l'extrémité occidentale du mur nord attenant[74].

Notre dernier exemple sera celui de la basilique Saint-Constantin à Eski Andaval: c'est en tant que saint guerrier, sans référence particulière ni à sa légende, ni à sa famille, qu'Eustathe est représenté, à l'extrémité orientale du mur nord de la nef centrale, près d'autres soldats (Démétrius, Procope et Mercure)[75]. L'iconographie du saint est ici comparable à celle qui le caractérise sur les triptyques en ivoire constantinopolitains des Xe-XIe siècle[76] et dans la tradition monumentale plus tardive[77].

Aux images de la vision d'Eustathe poursuivant le cerf et aux portraits en pied ou en buste du saint, de ses fils et de sa femme, nombreuses dans les églises de Cappadoce, s'ajoute une unique représentation du martyre d'Eustathe et de sa famille. Elle se trouve dans la Nouvelle église de Tokalı

[71] Jerphanion, II, 322.

[72] Ainsi que le remarque justement Lyn Rodley: L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985, 207.

[73] Thierry, *Hasan Dağı*, 187, pl. 84b.

[74] Jerphanion, II, 400, pl. 103, 3. Pour compléter l'inventaire des représentations du XIe siècle, signalons celle, hypothétique, d'Eustathe et de sa famille, signalée par G. de Jerphanion dans l'église de l'Archangélos de Cemil (nef sud, paroi sud): Jerphanion, II, 130. Nous n'en avons pas trouvé trace; en revanche, nous avons identifié à l'extrémité ouest du mur sud, une représentation de saint Christophore, imberbe, en militaire.

[75] S. Y. Ötüken, Nigde'nin Eski Andaval köyündeki H. Konstantinos kilisesinin freskolari, *Remzi Oğuz Arik Armağanı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi 1987, 136, fig. 3.

[76] A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934, 27, n° 9 (Quarante Martyrs de Leningrad), 33, n° 31 (Déisis du Palazzo Venezia à Rome), 34, n° 33 (Déisis du Louvre), 36, n° 38 (Crucifixion de Londres).

[77] Quelques exemples dans le *LChrI* 6, 1974, col. 194-197. Il est en revanche encore en martyr, vêtu de la chlamyde à *tablion*, dans la crypte d'Hosios-Loukas: C. L. Connor, *The Crypt at Hosios Loukas and its Frescoes* (Diss. dactylographiée), New York University 1987, 107-109, fig. 18.

à Göreme (vers 950-960)[78] et, peinte sur l'une des plaques de chancel (au sud) limitant le couloir oriental, devant les absides, elle occupe un emplacement bien en vue à l'entrée du *bêma*. Les quatre martyrs sont figurés dans le bœuf d'airain rougi au feu, dans lequel ils avaient été enfermés sur l'ordre d'Hadrien et où ils rendirent l'âme sans avoir été touchés par les flammes. Les enfants sont au premier plan, les parents derrière, en prière. Le peintre suit ici, probablement transmise par l'intermédiaire d'un modèle manuscrit, l'iconographie habituelle dans la tradition constantinopolitaine[79]. Un panneau représentant saint Théodore debout, en costume guerrier, a été peint peu de temps après, semble-t-il, sur la tête du bœuf, respectant cependant les figures des saints.

Cette composition appelle quelques remarques. Au lieu de la chasse d'Eustathe, traditionnelle en Cappadoce, on a préféré ici le thème du martyre, sujet le plus souvent illustré dans l'art byzantin[80] mais inconnu par ailleurs dans les églises rupestres de Cappadoce. Ce choix, qui nous renseigne sur les modèles dont disposait l'atelier de Tokalı, a pu être favorisé par l'emplacement de la scène: l'entrée du *bêma*. Le martyre — imitation du sacrifice du Christ — était sans nul doute mieux adapté à la fonction du lieu où se célèbre le sacrifice eucharistique que l'épisode de la chasse. C'est aussi le caractère sacré du lieu qui pourrait expliquer l'adjonction, de peu postérieure, de l'image de saint Théodore sur une partie du panneau. Peut-être a-t-on voulu occulter ainsi la représentation du bœuf d'airain, jugée choquante au centre d'une icône de proskynèse? La retouche paraît témoigner également du peu d'intérêt pour la légende hagiographique en Cappadoce: le thème du martyre ne faisant pas partie du répertoire courant, on n' en a conservé que les portraits des quatre saints.

Cette image du martyre d'Eustathe et de sa famille est également intéressante dans le contexte général du décor de Tokalı, dont les commanditaires appartenaient vraisemblablement à la riche famille cappadocienne des Phocas[81]. L'influence de modèles constantinopolitains, sensible tant dans l'iconographie que dans le style, allant de pair avec un attachement certain aux cultes locaux, on peut penser que l'atelier talentueux auquel ils firent appel venait de la grande métropole régionale: Césarée de Cappadoce. Outre le panneau consacré à saint Eustathe, le programme iconographique comporte un cycle de la vie de Basile de Césarée, des portraits des Quarante martyrs de Sébaste et une effigie monumentale de saint Hiéron (Pl. 109a). C'est également leur importance dans la dévotion locale qui a déterminé le choix d'une partie des évêques représentés dans le couloir oriental, tandis que le rôle conféré à saint Pierre dans les scènes de l'ordination des premiers diacres et de l'envoi des apôtres en mission peut, à notre avis, être mis en rapport avec la tradition légendaire selon laquelle le prince des apôtres aurait été évêque de Césarée avant de se rendre à Rome[82]. Ainsi, même dans un décor lié par

[78] En dernier lieu: A. Wharton Epstein, *Tokalı kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, 78, fig. 117.

[79] Synaxaire Vatic. gr. 1613 (*Il Menologio di Basilio II, Codices e Vaticanis selecti*, VIII, Turin 1907, pl. 53), ménologes de Londres Add. 11870 (A. Mitsani, *op.cit.* (n. 52), 96, fig. 15a), de Venise Marc. 586 (P. Mijović, *Menologe*, Belgrade 1973, 261) et d'Esphigmenou 14 (S. M. Pelekanidis - P. C. Christou - Ch. Tsioumis, J. N. Kadas, *op.cit.* (n. 53), fig. 329), icône du Sinaï (G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, I, Athènes 1956, fig. 140), ménologes muraux de Staro Nagoričino, Gračanica et Dečani (P. Mijović, *op.cit.*, 261, 289, 318).

[80] La représentation du martyre est recommandée par le Manuel de Denys de Fourna pour le 20 septembre (Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Saint-Petersbourg 1909, 192).

[81] N. Thierry, La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la nouvelle église de Tokalı et d'autres monuments, *Constantine VII Porphyrogenitus and his Age*, Second International Byzantine Conference (Delphes 1987), Athènes 1989, 217-233.

[82] Tradition destinée à rehausser le prestige de la métropole régionale; Aréthas de Césarée, au Xe siècle, s'en fait l'écho: J. Compernass, Zwei Schriften des Arethas von Kaisareia gegen die Vertauschung der Bischofssitze, *SBN* 4 (1935), 92.

maints aspects à l'art constantinopolitain contemporain, les traditions locales s'exprimaient avec force.

L'absence en Cappadoce d'autres scènes relatives à la vie d'Eustathe et de sa famille, comme par exemple leur baptême ou l'interrogatoire avant le supplice final[83], confirme le manque d'intérêt pour le récit hagiographique: hormis la scène du martyre à Tokalı, l'iconographie d'Eustathe se limite à l'épisode de sa vision, représentée en tant qu'image symbolique du salut, et aux portraits, icônes du saint et des membres de sa famille. La tradition constantinopolitaine a, en revanche, retenu surtout la scène du martyre de la famille d'Eustathe, à laquelle s'ajoutent les effigies hiératiques du saint et, accessoirement, de ses fils et de sa femme[84].

Les décors conservés, même fragmentaires, témoignent donc bien de l'importance dans la piété locale de saint Eustathe et, dans une mesure apparemment moindre, de saint Hiéron: celle-ci ne s'est cependant traduite, ni pour l'un ni pour l'autre, par la représentation de cycles narratifs[85]. Les deux saints sont figurés soit en martyr, soit en militaire, la tendance étant à priviligier dès le milieu du Xe siècle le costume guerrier[86], ce choix reflétant la forte militarisation de la province. Plusieurs images de Hiéron et d'Eustathe présentent également en commun la taille colossale des deux saints par rapport aux figures voisines et leur emplacement privilégié (à l'entrée de l'église ou du *bêma*), deux caractéristiques qui sont liées à leur rôle de protecteur et d'intercesseur privilégié. L'apogée de leur popularité semble se situer au Xe siècle, à l'époque du renouveau de la province après la fin des attaques arabes, mais plusieurs fondations du XIe siècle témoignent de l'attachement persistant à ces saints dans la dévotion populaire locale[87]: malgré l'emprise croissante de Constantinople, des cultes locaux persistent, conférant à la piété cappadocienne — et donc à la peinture qui en est l'expression — une physionomie originale.

Octobre 1989

[83] Illustrés par exemple, avec la vision et le martyre, dans le ménologe de la British Library de Londres, Add. 11870, fol. 151r.; un cycle plus détaillé encore figure dans le ménologe du Mont Athos, Esphigmenou 14, fol. 52r et v. Sur ces exemples du XIe siècle: A. Mitsani, *op.cit.* (n. 52), 94 et suiv.

[84] Les quatre martyrs sont ainsi figurés dans le ménologe Barocci 230 (fol. 3v) de la Bodleian Library d'Oxford, XIe siècle, d'origine constantinopolitaine: I. Hutter, *op.cit.* (n. 27), I, Stuttgart 1977, n° 34, p. 50, fig. 172. Ils étaient probablement représentés aussi (en figures isolées) à Hosios-Loukas: T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios-Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, 82; Eustathe figure en tout cas dans la crypte: voir *supra*, n. 77. Rappelons que les martyrs sont commémorés le 20 septembre (cf. n. 50) et que leur synaxe avait lieu dans leur *martyrium* du Deuteron: Mateos, *Typicon*, I, 40-41; R. Janin, *Le géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. lère partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris, 2e éd. 1969, 118.

[85] De tels cycles hagiographiques sont d'ailleurs rares dans les églises de Cappadoce; ceux qui sont conservés sont consacrés à saint Georges, à saint Syméon Stylite, à Marie l'Egyptienne, à Basile de Césarée et aux apôtres.

[86] Paradoxalement, Hiéron, le vigneron, est presque toujours en soldat, alors qu'Eustathe, le général, est souvent, même au XIe siècle, figuré en martyr.

[87] Pour le XIIIe siècle on ne peut guère citer actuellement que le groupe de Théopistè et de ses deux fils, associé à la Chasse d'Eustathe dans la conque sud de l'église Saint-Georges d'Ortaköy: Jerphanion, II, 242, pl. 194, n° 3.

Ο ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΡΙΑΣ ΤΟΥ ΛΙΒΟΡΝΟΥ (1643) ΚΑΙ ΟΙ ΣΤΑΥΡΟΙ ΕΠΙΣΤΥΛΙΟΥ ΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΑ ΤΕΜΠΛΑ

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

Στό Ἀρχαιολογικό Μουσεῖο τῆς Πίζας βρίσκεται σήμερα ἕνας μεγάλος ξυλόγλυπτος καί χρυσωμένος σταυρός μέ τόν Ἐσταυρωμένο καί τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν στίς ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν του. Ὁ σταυρός, πλαισιωμένος ἀπό τέσσερα λυπηρά, ἔστεφε ἄλλοτε τό τέμπλο τῆς Εὐαγγελίστριας, τῆς πρώτης ἐκκλησίας πού ἵδρυσαν στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ. οἱ Ἕλληνες στό Λιβόρνο[1]. Μιά καλή συγκυρία βοήθησε στή διάσωση καί στόν ἐντοπισμό, στά κατάστιχα τῶν νοταρίων τοῦ Χάνδακα, τεσσάρων ἐγγράφων τά ὁποῖα περιέχουν ἀναλυτική τεκμηρίωση γιά τή χρονολόγηση, τό γλύπτη καί τόν τόπο κατασκευῆς τοῦ σταυροῦ.

Τά ἔγγραφα αὐτά, πού δημοσιεύονται σέ παράρτημα στό τέλος τῆς ἐργασίας, ἀναφέρονται στήν παραγγελία τοῦ σταυροῦ στήν Κρήτη τό 1640, τήν ἀνάθεση τοῦ ἔργου στό γλύπτη Θωμᾶ Μπενέτο τό 1642, τήν πληρωμή του μετά τήν ὁλοκλήρωση τῆς ἐργασίας καί τή μεταφορά τοῦ σταυροῦ στό Λιβόρνο, τό Δεκέμβριο τοῦ 1643. Οἱ πληροφορίες αὐτές χρονολογοῦν τό σταυρό μέ ἀκρίβεια καί μᾶς κάνουν γνωστό τό μοναδικό γιά τήν ὥρα ἔργο ξυλογλυπτικῆς τοῦ Μπενέτου. Ἀκόμη, ἐπιβεβαιώνουν τή σημασία τῆς Κρήτης ὡς κέντρου καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς στή Μεσόγειο καί ἀποσαφηνίζουν τούς τρόπους καί τίς συνθῆκες παραγωγῆς καί διακίνησης τῶν προϊόντων τῶν κρητικῶν ἐργαστηρίων[2]. Τέλος, συμβάλλουν ἀποφασιστικά στή διερεύνηση τοῦ ζητήματος τῶν σταυρῶν πού τοποθετοῦνται στό ἐπιστύλιο τῶν τέμπλων τήν ἐποχή αὐτή, ζήτημα πού θά προσπαθήσουμε νά προσεγγίσουμε στό δεύτερο μέρος τῆς ἐργασίας.

Πρίν περάσουμε στήν παρουσίαση τοῦ περιεχομένου τῶν ἐγγράφων, θά ἀναφερθοῦμε, πολύ σύντομα, στήν πρώτη περίοδο τῆς ἱστορίας τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τοῦ Λιβόρνου καί στήν ἵδρυση τῆς ἐκκλησίας τῆς Εὐαγγελίστριας. Ἡ πρώτη ἐγκατάσταση Ἑλλήνων στό Λιβόρνο, τό μοναδικό λιμάνι τῆς Τοσκάνης μετά τήν καταστροφή τῆς Πίζας στά μέσα τοῦ 16ου αἰ., συνδέεται μέ τή ναυτική πολιτική τοῦ δούκα Κόζιμο Α΄ τῶν Μεδίκων (1537-1574) καί τίς προσπάθειές του νά προσελκύσει στήν πόλη τούς ἀπαραίτητους γιά τίς γαλέρες του ναυτικούς. Οἱ πρῶτοι ἕλληνες μετανάστες ἐγκαταστάθηκαν τό 1567, μαζί μέ τόν ἐφημέριό τους Παρθένιο Σκυλίτζη, ἔξω ἀπό τήν

[1] Ὁ σταυρός καί δύο ἀπό τά δελφίνια πού στήριζαν τά λυπηρά παρουσιάστηκαν στήν ἔκθεση γιά τό Λιβόρνο καί τήν Πίζα, πού πραγματοποιήθηκε στίς δύο πόλεις τό 1980. Βλ. στόν κατάλογο τῆς ἔκθεσης τό ἄρθρο τῆς Doriana Dell'Agata-Popova, La Nazione e la Chiesa dei Greci «Uniti», *Livorno, progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600*, Pisa 1980 (στό ἑξῆς: La Nazione), 257-259, 262, ἀριθ. 16, 17, 18 καί πίν. στή σ. 257. Ἡ φωτογραφία πού δημοσιεύεται ἐδῶ προέρχεται ἀπό τό ἀρχεῖο τῆς Sopprintendenza per i Beni Ambientali, Architetonici, Artistici e Storici di Pisa.

[2] Ὁ Μ. Χατζηδάκης τονίζει τή σημασία τῆς Κρήτης ὡς κέντρου παραγωγῆς καί ἐξαγωγῆς ἔργων ξυλογλυπτικῆς, βλ. M. Chatzidakis, *Ikonostas*, *RbK*, III, στ. 350 καί ὁ ἴδιος, Essai sur l'école dite «italogrecque» précedé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Firenze 1974 (στό ἑξῆς: Essai), II, 71-72. Ἀρχειακές πληροφορίες γιά τό ἴδιο θέμα, βλ. Μ. Καζανάκη, Ἐκκλησιαστική ξυλογλυπτική στό Χάνδακα τό 17ο αἰώνα, *Θησαυρίσματα* 11 (1974) (στό ἑξῆς: Ἐκκλησιαστική ξυλογλυπτική), 251-283.

πόλη, γύρω ἀπό τήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου (San Giacopo in Acquaviva), πού τούς παραχωρήθηκε γιά νά τελοῦν τή λειτουργία τους[3].

Γι' αὐτή τήν πρώτη περίοδο τῆς ἐγκατάστασης τῶν Ἑλλήνων στό Λιβόρνο οἱ εἰδήσεις εἶναι λίγες καί ὄχι ἐντελῶς ἀσφαλεῖς. Πιθανότατα ἡ αὔξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν μεταναστῶν ἀκολούθησε τούς βραδεῖς ρυθμούς τῆς δημογραφικῆς ἀνάπτυξης τῆς πόλης[4]. Τό 1600, πάντως, ὁ ἀριθμός τους ἀνερχόταν σέ 80 οἰκογένειες, ὅπως ἀναφέρουν τά παλιά χρονικά, καί ἡ μικρή ἐκκλησία του Ἁγίου Ἰακώβου δέν μποροῦσε πιά νά ἐξυπηρετήσει τίς ἀνάγκες τους. Τόν ἴδιο χρόνο ὁ δούκας Φερδινάνδος Α' (1587-1609) τούς ἔδωσε τήν ἄδεια νά οἰκοδομήσουν δική τους ἐκκλησία σέ οἰκόπεδο πού τούς παραχώρησε μέσα στά τείχη[5]. Εἶναι ἡ ἐποχή πού τό Λιβόρνο παίρνει τή μορφή πόλης μέ τήν ἐκτέλεση μεγάλων πολεοδομικῶν καί ὀχυρωματικῶν ἔργων καί τήν οἰκοδόμηση δημόσιων κτιρίων καί ἐκκλησιῶν[6]. Ἡ οἰκοδομή ἄρχισε τό 1601, μέ χρήματα πού δάνεισε στούς ἕλληνες μετανάστες ὁ δούκας, καί τέλειωσε τό 1605. Ἡ ἐκκλησία ἀφιερώθηκε στήν Παναγία τήν Εὐαγγελίστρια καί ἐγκαινιάστηκε στίς 25 Μαρτίου 1606. Σήμερα διατηρεῖται στή Via della Madonna, ἀναστηλωμένη μετά τίς καταστροφές πού ὑπέστη ἀπό τούς βομβαρδισμούς τοῦ τελευταίου πολέμου[7].

Ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ. μποροῦμε πιά νά παρακολουθήσουμε τήν παρουσία τῶν ἑλλήνων μεταναστῶν στή ζωή τῆς πόλης μέσα ἀπό ἀρχειακές πηγές πού ὁλοένα πληθαίνουν[8]. Ἔμπειροι ναυτικοί, καθώς προέρχονταν οἱ περισσότεροι ἀπό τίς νησιωτικές κτήσεις τῆς Βενετίας, πρόσφεραν σημαντικές ὑπηρεσίες στίς δουκικές γαλέρες καί βελτίωσαν γρήγορα τή θέση τους ἀνάμεσα στόν ποικίλο πληθυσμό τῶν μεταναστῶν. Ὁ καθαρά ναυτικός χαρακτήρας τῆς παροικίας σ' αὐτή τήν πρώτη περίοδο, ἀλλά καί ἡ συνείδηση ὑπεροχῆς πού εἶχαν οἱ μετανάστες, διαγράφεται καθαρά στά ὅσα οἱ ἴδιοι ἀναφέρουν στό ἔγγραφο Ι. Ἰδιαίτερα χαρακτηριστική εἶναι ἡ πρώτη παράγραφος, ὅπου γίνεται λόγος γιά τήν οἰκοδόμηση καί τή διακόσμηση τῆς Εὐαγγελίστριας: τά ἔργα αὐτά, τονίζουν, γίνονται *δια καφκισιν και επενον του γενους μας ις τροπον ὁ και ιπερεχομεν παντα ολες τες επιλιπες φιλες και γλοσες* (στιχ. 9-10).

Μιά πρώτη μορφή ὀργάνωσης καί αὐτοδιοίκησης πού ὑπῆρχε γύρω ἀπό τήν ἐκκλησία καί πού διαφαίνεται στό ἴδιο ἔγγραφο πρέπει νά παίρνει ὁριστικότερη μορφή, κατά τό πρότυπο τῶν ἄλλων ὀργανωμένων ἐθνοτήτων (nazione) τοῦ Λιβόρνου, στήν πρώτη δεκαετία τοῦ 17ου αἰ., ἀφοῦ στά 1613 ὁ Γεώργιος Σκυλίτζης, ἀδελφός τοῦ Παρθένιου, ἀναφέρεται ὡς Console della Nazione Greca. Ὅμως ἡ ἔγκριση τοῦ καταστατικοῦ τῆς V. Compagnia della SS. Annunziata dei Greci θά γίνει ἀρκετά χρόνια ἀργότερα, τό 1654, ἀπό τόν ἀρχιεπίσκοπο τῆς Πίζας[9]. Στόν ἑπόμενο αἰώνα θρη-

[3] Γιά τή ναυτική πολιτική τῶν δουκῶν τῆς Τοσκάνης καί τίς δυσκολίες στήν ἀνάπτυξη τοῦ λιμανιοῦ, βλ. F. Braudel - R. Romano, *Navires et marchandises à l'entrée du port de Livourne (1547-1611)*, Paris 1951, 15-29 καί F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1966[2], 127. Γιά τήν ἐγκατάσταση τῶν Ἑλλήνων στό Λιβόρνο, βλ. ἀρχειακές πληροφορίες καί τήν παλιότερη βιβλιογραφία, Dell'Agata-Popova, La Nazione, 251-252.

[4] Ἡ πόλη ἀνάμεσα στό 1577, πού ὁ Φραντζέσκος Α' (1574-1587) ἔθεσε τό θεμέλιο λίθο, καί στό 1590 γνωρίζει μιά δημογραφική στασιμότητα. Τό 1591 οἱ κάτοικοί της εἶναι 530, τόν ἑπόμενο ὅμως χρόνο ὁ ἀριθμός τους σχεδόν διπλασιάζεται. Στά 1601 τό Λιβόρνο ἔχει 3.118 κατοίκους καί στά 1643, 11.597, βλ. E. Fasano-Guarini, La popolazione, στόν κατάλογο *Livorno* (ὑποσημ. 1), 199.

[5] N. Ulacacci, *Cenni storici della Chiesa Nazionale Greco-Cattolica di Livorno sotto il titolo della SS.ma Annunziata*, Livorno 1856, 11-12.

[6] F. Braudel - R. Romano, ὅ.π., 20-21 καί G. Dalli Regoli, La produzione artistica destinata alle strutture livornesi, στόν κατάλογο *Livorno*, 263 κ.ἑ.

[7] Γιά τήν ἐκκλησία τῆς Εὐαγγελίστριας, βλ. G. Scialhub, *La chiesa Greco-Unita di Livorno. Memorie storiche*, Livorno 1906. Κατάλογο τῶν ἐφημερίων της, βλ. C. Charon, L'église grecque catholique de Livourne, *EO* XI (1908), 227-237.

[8] Dell'Agata-Popova, La Nazione, 252.

[9] Ὅ.π. καί σ. 259, σημ. 6 καί 14.

σκευτικές ἔριδες, πού σοβοῦσαν ἀπό χρόνια ἀνάμεσα στούς οὐνίτες καί τούς ὀρθόδοξους, ὁδήγησαν στήν ὁριστική ρήξη. Οἱ ὀρθόδοξοι ἀπομακρύνθηκαν ἀπό τήν Εὐαγγελίστρια καί τό 1754 ἵδρυσαν τήν ἐκκλησία τῆς ʽΑγίας Τριάδας[10].

Ἄς δοῦμε τώρα ἀναλυτικά τά ἔγγραφα. Τό πρῶτο (ἔγγρ. Ι) συντάχθηκε στό Λιβόρνο στίς 27 ʼΙουνίου 1640, ἀπό τόν ἐφημέριο τῆς Εὐαγγελίστριας Σπυρίδωνα Καλογερόπουλο καί εἶναι μιά γραπτή ἐξουσιοδότηση[11]. ʽΟ *Κονσταντινος Αργιροπουλος ὁ Κολιζας απου τα Χανια*, ἑτοιμάζεται νά ἐπιστρέψει στήν πατρίδα του καί οἱ Ἕλληνες τοῦ Λιβόρνου ἀποφασίζουν, μέ τήν εὐκαιρία αὐτή, νά παραγγείλουν στήν Κρήτη ἕναν ξυλόγλυπτο σταυρό γιά τήν ἐπίστεψη τοῦ τέμπλου τῆς Εὐαγγελίστριας. Καλά πληροφορημένοι γιά τά ἐργαστήρια τῆς Κρήτης καί ἐνημερωμένοι γιά τά σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα περιγράφουν μέ ἀκρίβεια τό σταυρό: *ιξεβροντας πός ις τιν Κριτιν εβρισκονται καλι ινταγιαδοροι οπου κανουσι πολες και καλες ευτρεπισες τον εκλισιον, χριαζομενι εμις απο ενα σταβρον ινταγιαδο κατα τιν σινιθιαν της Κριτις... του... διδομε εξουσιαν... να μας καμι ενα σταβρον ευμορφον και πλουσιον απου κιπαρισι ινταγιαδο κατα τζι σταβρους οπου τορα μοδερνα κανουσι, ιγουν με φογιαμε και τζιλιους ινταγιαδους* (στιχ. 10-17). ʼΑπό κάθε πλευρά τοῦ σταυροῦ τέσσερα δελφίνια θά στηρίζουν τίς εἰκόνες τῆς Παναγίας, τοῦ Θεολόγου, τῆς Μαγδαληνῆς καί τοῦ ἑκατόνταρχου.

Στόν ʼΑργυρόπουλο δίνουν τό ὕψος τοῦ σταυροῦ καί τό πλάτος τῆς ἐκκλησίας καί κανονίζουν τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο θά πληρωθεῖ ἡ ἐργασία καί τά ἔξοδα μεταφορᾶς. Τόν ἐξουσιοδοτοῦν ἀκόμη νά βρεῖ ἕνα ζωγράφο *επιτιδιον και καλον τεχνιτιν τοσον ιστα σανιδια οσάν και ιστον τοιχον* (στιχ. 27-28), ὁ ὁποῖος θά δεχτεῖ νά πάει στό Λιβόρνο γιά νά ζωγραφίσει ἐπί τόπου τό σταυρό κι ἄν συμφωνήσουν καί τήν ἐκκλησία[12]. ʽΟ ζωγράφος θά μπορεῖ νά κατοικεῖ σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς παραμονῆς του στό Λιβόρνο σ' ἕνα κελί τῆς ἐκκλησίας καί θά τοῦ καλύψουν τά ἔξοδα τῆς διατροφῆς καί τῶν ταξιδιῶν του. Τό ἔγγραφο ὑπογράφουν, ἐκτός ἀπό τόν Σπυρίδωνα Καλογερόπουλο, ὁ ἱερομόναχος Τιμόθεος Κυπρέος[13], ἐφημέριος τῆς Εὐαγγελίστριας,καί τά μέλη τοῦ συμβουλίου.

ʽΟ ʼΑργυρόπουλος, μέ μιά καθυστέρηση δύο χρόνων, πού δέν ξέρουμε ἄν ὀφείλεται σέ ὀλιγωρία ἤ σέ ἄλλη αἰτία[14], φρόντισε γιά τήν ἐκτέλεση τῶν ὅρων τοῦ ἐγγράφου. Στίς 25 Αὐγούστου 1642, στό Χάνδακα, ἀνέθεσε τή γλυπτική ἐργασία στόν Θωμᾶ Μπενέτο[15] μέ μιά νοταριακή πράξη

[10] Γιά τήν ἐκκλησία τῆς ʽΑγίας Τριάδας καί τήν ἱστορία της, βλ. Ν. Τωμαδάκης, Ναοί καί θεσμοί τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τοῦ Λιβόρνου, *ΕΕΒΣ* ΙΣΤ' (1940), 81-127 καί *Documentazione storico urbanistica sulla Communità greca e sulla chiesa della SS. Trinità*, à cura di E. De Paz, Pisa 1978 (στό ἑξῆς: *Documentazione*).

[11] ʽΗ διατήρηση τοῦ ἰδιωτικοῦ αὐτοῦ συμφωνητικοῦ ὀφείλεται στήν καταχώρισή του στό βιβλίο τῶν πράξεων τοῦ νοταρίου τοῦ Χάνδακα Τζώρτζη Καλαμαρᾶ, κάτω ἀπό τή συμφωνία γιά τή μεταφορά τοῦ σταυροῦ στό Λιβόρνο. ʽΟ νοτάριος, καταχωρίζοντας τό ἔγγραφο πού εἶχε μαζί του ὁ ʼΑργυρόπουλος, ἐπικύρωνε τό περιεχόμενο τῆς συμφωνίας.

[12] Οἱ Ἕλληνες τοῦ Λιβόρνου εἶχαν ἀναμφίβολα ὑπόψη τους τό παράδειγμα τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τῆς Βενετίας πού κάλεσε ἀπό τό Χάνδακα τόν Μιχαήλ Δαμασκηνό γιά τή διακόσμηση τῆς ἐκκλησίας τοῦ ʽΑγίου Γεωργίου, βλ. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut de Venise*, Venise 1962 (στό ἑξῆς: *Icônes*), 51-54. ʽΟ ζωγράφος πού ἔφτασε στό Λιβόρνο ζωγράφισε μόνο τό σταυρό. ʽΗ Εὐαγγελίστρια διακοσμήθηκε ἀργότερα μέ τοιχογραφίες, μόνο στό νάρθηκα, οἱ ὁποῖες δέν διατηροῦνται, βλ. G. Piombati, *Guide storiche ed artistiche delle città e dei dintorni di Livorno*, Livorno 1874, ἀνατ. Forni Editori, Bologna, 217-220.

[13] Γιά τόν ἐφημέριο Τιμόθεο Κυπρέο, βλ. C. Charon, ὅ.π. (ὑποσημ. 7), 261-262.

[14] ʽΟ ʼΑργυρόπουλος βρίσκεται πιθανῶς στά Χανιά τό 1641, ὅπως μαθαίνουμε ἀπό νοταριακή πράξη πού συντάσσεται στό Χάνδακα στίς 12 ʼΑπριλίου. ʽΟ οἰκονόμος τοῦ σιναϊτικοῦ μετοχιοῦ τῆς ʽΑγίας Αἰκατερίνης, Μακάριος Μυτιληνιός, ἐξουσιοδοτεῖ τόν ʼΑναστάσιο, οἰκονόμο τῆς ʽΑγίας Τριάδας τῶν Περβολιῶν, στά Χανιά, νά ἀπαιτήσει ἀπό τόν ʼΑργυρόπουλο 10 τζεκίνια, τό ὑπόλοιπο ἀπό τά 30 πού τοῦ εἶχε δανείσει, *ASV, Notai di Candia*, b. 226 (Michiel Piri). 1.3, c. 16v-17r.

[15] Γιά τόν Θωμᾶ Μπενέτο, βλ. Καζανάκη, ʼ*Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική*, 261-262· ἡ ἴδια, Συμβολή στή μελέτη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καί τῆς γλυπτικῆς στό Χάνδακα. Εἰδήσεις ἀπό νοταριακά ἔγγραφα τοῦ 17ου αἰ., *Πρακτικά τοῦ ΣΤ' Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Χανιά 1986*, Β', 175-180.

πού δέν ἔχει διασωθεῖ, μαθαίνουμε ὅμως τό περιεχόμενό της ἀπό τό ἔγγραφο ΙΙ. Ὁ παραγγελιοδότης ἀναλάμβανε νά στείλει στό γλύπτη τά ξύλα ἀπό τά Χανιά καί ἐκεῖνος νά τοῦ παραδώσει τό σταυρό μέσα σέ ἕξι μῆνες, δηλαδή ὥς τό Φεβρουάριο τοῦ 1642. Ὅμως ὁ Ἀργυρόπουλος, *σταντες να ιτανε κακι κερι*, δέν μπόρεσε νά στείλει τά ξύλα, παρά στίς 25 Νοεμβρίου 1642. Γιά τό λόγο αὐτό, λίγες μέρες ἀργότερα, στίς 4 Δεκεμβρίου (ἔγγρ. ΙΙ), ἀνανεώνει τή συμφωνία του μέ τόν Μπενέτο δίδοντάς του μιά παράταση τριῶν μηνῶν γιά τήν παράδοση τοῦ σταυροῦ καί ὑπόσχεται νά τοῦ στείλει δύο κορμούς γιά τά *φογιαμε* τοῦ σταυροῦ καί ἄλλα ξύλα γιά τά εἰκοσιπέντε *φιορετα* καί τά δύο δελφίνια (στιχ. 22-24). Μετά ἀπό ἕνα χρόνο, στίς 15 Δεκεμβρίου 1643, ὁ Μπενέτος, μέ ἰδιόχειρο ἔγγραφό του, βεβαιώνει ὅτι πληρώθηκε γιά τήν ἐργασία του καί ὅτι ὁ Ἀργυρόπουλος ἔχει ἐπίσης ἐξοφλήσει ὅλα τά ἔξοδα πού ἔγιναν γιά τήν κατασκευή τοῦ σταυροῦ. Ἡ βεβαίωση (ἔγγρ. ΙΙΙ) καταχωρίζεται ἀπό τό νοτάριο Τζώρτζη Καλαμαρᾶ στό κατάστιχό του στίς 19 Δεκεμβρίου. Τήν ἄλλη μέρα, ὁ ἴδιος νοτάριος συντάσσει ἕνα συμφωνητικό (ἔγγρ. IV), ἀνάμεσα στόν Ἀργυρόπουλο καί τό Γάλλο Giacomo Amfriss τοῦ ποτέ Mateo, πλοιοκτήτη τῆς ταρτάνας San Giuliano, γιά τή μεταφορά τοῦ σταυροῦ στό Λιβόρνο ἤ στήν Civita Vecchia. Ὁ Amfriss, μέ τή συγκατάθεση καί τοῦ καπετάνιου Pietro Rugier, δέχεται νά φορτωθεῖ ὁ σταυρός στό πλοῖο[16]. Στό πλοῖο θά ἐπιβιβασθοῦν καί δύο πρόσωπα πού θά συνοδεύουν τό σταυρό: ὁ ἴδιος ὁ Ἀργυρόπουλος καί ὁ ζωγράφος πού πάει στό Λιβόρνο γιά νά τόν ζωγραφίσει. Στό σημεῖο αὐτό ὁλοκληρώνονται οἱ πληροφορίες πού ἀφοροῦν στήν παραγγελία καί τήν κατασκευή τοῦ σταυροῦ στήν Κρήτη. Σήμερα ξέρουμε ὅτι ὁ σταυρός ἔφτασε στόν προορισμό του καί ὅτι γιά τρεῖς αἰῶνες βρισκόταν στήν ἐπίστεψη τοῦ τέμπλου τῆς Εὐαγγελίστριας.

Ὁ σταυρός (Πίν. 113) ἔχει ὕψος 3,79 μ. καί τό πλάτος τῆς ὁριζόντιας κεραίας του εἶναι 2,79 μ. Στίς τρίλοβες ἄκρες τῶν τριῶν ἐπάνω κεραιῶν καί στό τριγωνικό διάχωρο τῆς βάσης εἰκονίζονται τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν καί ἀναγράφονται τά ὀνόματά τους: *ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), ΜΑΤΘΑΙΟΣ, ΜΑΡΚΟΣ, ΛΟΥΚΑΣ*. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται νεκρός πάνω σέ ἕνα δεύτερο ζωγραφισμένο σταυρό πού ἀποδίδεται χωρίς προοπτική στό χρυσό βάθος. Ἔχει τήν κεφαλή μέ τό ἀκάνθινο στεφάνι γερμένη στό στῆθος, τά χέρια ἁπλωμένα ὁριζόντια στίς κεραῖες καί τίς παλάμες ἀνοιχτές. Ὁ κορμός, κατακόρυφος, σπάει ἐλαφρά στή μέση καί γυρίζει πρός τά ἀριστερά, καί οἱ ἑνωμένοι μηροί σχηματίζουν ἔντονη γωνία στά γόνατα μέ τίς σταυρωμένες κνῆμες. Τά πέλματα, τό δεξί πάνω στό ἀριστερό, εἶναι καρφωμένα μέ ἕνα μόνο καρφί. Κοντό περίζωμα καλύπτει τή λεκάνη καί διπλώνει μπροστά, πέφτοντας σέ βαριές πτυχώσεις. Ὁ σταυρός δέν ἔχει ὑποπόδιο· στή βάση του δηλώνεται σχηματικά ὁ λόφος τοῦ Γολγοθᾶ καί ἡ κάρα τοῦ Ἀδάμ, ἐνῶ στήν πινακίδα πάνω ἀπό τήν κεφαλή τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή *Ο Β(Α)Σ(Ι)Λ(Ε)ΥΣ Τ(Η)Σ Δ(Ο)Ξ(Η)Σ.*

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἐσταυρωμένου δέν ἀκολουθεῖ τό συνηθισμένο βυζαντινό τύπο μέ τήν ἔντονη καμπύλη τοῦ σώματος καί τά καρφωμένα χωριστά πέλματα, ἀλλά μεταφέρει τόν τύπο πού ἐπικράτησε στήν ἰταλική τέχνη τοῦ 13ου-14ου αἰ., στόν ὁποῖο τό σῶμα τοῦ Χριστοῦ σχηματίζει μιά τεθλασμένη γραμμή καί τά πέλματα ἑνώνονται καί καρφώνονται μέ ἕνα μόνο καρφί[17].

[16] Ὅπως ἀναφέρεται στό ἔγγραφο, ὁ πλοιοκτήτης δανείζει στόν Ἀργυρόπουλο 77 ἰσπανικά ρεάλια καί ἐκεῖνος ὑπόσχεται νά τοῦ δώσει, μόλις φθάσουν στό λιμάνι τοῦ προορισμοῦ τους, 145 ρεάλια, ποσό πού περιλαμβάνει τά δανεικά, τούς τόκους αὐτῶν τῶν χρημάτων (23 ρεάλια) καί τό ναῦλο γιά τό σταυρό, τούς δύο ἐπιβάτες καί τά δύο βαρέλια κρασί (45 ρεάλια). Τό ποσό πού δανείζει ὁ Amfriss στόν Ἀργυρόπουλο ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος ναυτικῆς ἀσφάλισης πολύ διαδεδομένης στή Μεσόγειο, βλ. Δ. Γκόφφας, Ἀσφαλιστήρια τοῦ 16ου αἰῶνος ἐκ τῶν ἀρχείων τοῦ ἐν Βενετίᾳ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου, *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 56.

[17] Γιά τόν τύπο τοῦ Ἐσταυρωμένου μέ τά τρία καρφιά στή δυτική τέχνη, τήν καταγωγή του καί τίς θεολογικές ἑρμηνεῖες, βλ. G. Cames, Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous, *CahArch* XVI (1966), 185-202, εἰκ. 1-16. Ὁ Millet

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη εἶναι φανερή ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νά ἀποδώσει τόν ὄγκο τοῦ σώματος καί τίς ἀνατομικές λεπτομέρειες μέ τή χρήση σκιᾶς, ὅμως ἀπό τή μορφή δέν λείπει κάποια ξηρότητα, ἰδιαίτερα ἔντονη στό ἀνέκφραστο πρόσωπο μέ τό κοντό γένι καί τά βαριά βλέφαρα. Μέ τόν ἴδιο ξηρό τρόπο ἀποδίδεται καί ὁ ἄγγελος τοῦ Ματθαίου, πού ἀκολουθεῖ ἐπίσης δυτικό πρότυπο. Ἀκόμη ὁ τρόπος ἀπόδοσης τοῦ φωτοστέφανου τοῦ Χριστοῦ πού στενεύει πρός τά κάτω καί διακόπτεται ἀπό τή γωνία τοῦ ξυλόγλυπτου σταυροῦ, ἀποτελεῖ λεπτομέρεια μεταφερμένη ἀπό ἰταλικό πρότυπο.

Ἀλλά καί τό σχῆμα τοῦ σταυροῦ κατάγεται ἀπό τούς ἰταλικούς σταυρούς. Χαρακτηρίζεται ἀπό τήν τρίλοβη διαμόρφωση στίς ἄκρες τῶν κεραιῶν, τούς δύο ἀναβαθμούς πού στενεύουν τό πλάτος τῆς ἐπάνω κεραίας καί τίς διαδοχικές μειώσεις τῆς πλατύτερης κάτω κεραίας πρίν τήν ἀπόληξή της. Τά παραπάνω ἀποτελοῦν μεταβολές πού συντελέσθηκαν στό ἁπλό εὐθύγραμμο σχῆμα τοῦ ρωμανικοῦ σταυροῦ, στή διάρκεια τοῦ 14ου αἰ., κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τῆς γοτθικῆς τέχνης[18]. Τό διαμορφωμένο αὐτό σχῆμα τῶν ἰταλικῶν σταυρῶν τοῦ 14ου-15ου αἰ. βλέπουμε ὅτι ἀκολουθεῖ ὁ σταυρός τοῦ Λιβόρνου.

Στήν ξυλόγλυπτη διακόσμηση εἶναι ἐπίσης φανερά τά δάνεια ἀπό τήν ἰταλική τέχνη. Πλαίσιο μέ συνεχή ἑλικοειδή βλαστό στόν ὁποῖο πλέκονται πλατιά φύλλα καί καλυκόσχημα ἄνθη περιβάλλει τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ καί ξυλόγλυπτα ἄνθη στερεώνονται στίς ἄκρες τους. Τά ἄνθη αὐτά ἀποτελοῦν μιά συνθετότερη μορφή τοῦ μοτίβου τοῦ pino καί ἀπαντῶνται στή διακόσμηση μιᾶς σειρᾶς πολυπτύχων τῆς βενετικῆς τέχνης τοῦ 14ου αἰ.[19]. Κάθε ἄνθος σχηματίζεται ἀπό διπλή σειρά φύλλων ἄκανθας, ἀπ' ὅπου προβάλλει ἕνα κουκουνάρι· στό μέσο σκαλίζεται ἕνα χερουβείμ. Τά ἄνθη κατανέμονται ἀνά ἑπτά — τρία μεγαλύτερα καί τέσσερα λίγο μικρότερα — σέ ἀκτινωτή διάταξη στίς τρεῖς ἐπάνω κεραῖες τοῦ σταυροῦ. Στήν τέταρτη στερεώνονται μόνο δύο ἄνθη, γιατί ἀπό δῶ ξεκινοῦν οἱ οὐρές δύο δελφινιῶν πού στήριζαν τά λυπηρά. Τή διάκριση τῶν διακοσμητικῶν στοιχείων βρίσκουμε καί στήν ὁρολογία τῶν ἐγγράφων, ὅπου χρησιμοποιοῦνται δύο ὅροι γιά νά δηλώσουν τήν ξυλόγλυπτη διακόσμηση: *φογιάμε* (ἰτ. fogliame = φύλλωμα) γιά τό πλαίσιο καί *φιορέτα* (ἰτ. fioretto = λουλουδάκι) ἤ *τζίλιοι* (ἰτ. ciglio = κρίνος) γιά τά ξυλόγλυπτα ἄνθη.

Ὁ σταυρός στηρίζεται σέ πλατιά τριγωνική βάση μέ τοξωτά περιγράμματα, διακοσμημένη μέ μικρά ἀνεμίζοντα φύλλα καί ἕνα χερουβείμ στήν κορυφή. Κάτω ἀπό τή βάση ἡ στενή ζώνη πού ἀκουμποῦσε τό ἐπιστύλιο κοσμεῖται μέ ἕνα mascherone ἀνάμεσα σέ δύο διπλές σπεῖρες[20].

Τό σταυρό πλαισίωναν ἀπό κάθε πλευρά τέσσερα λυπηρά, πού περιγράφονται στά ἔγγραφα.

παρατηρεῖ ὅτι ὁ τύπος ἀποτελεῖ δημιουργία τῶν σχολῶν τοῦ Βορρᾶ, δέν ἀποκλείει ὅμως ἡ παρουσία του στήν ἰταλική τέχνη νά σχετίζεται μέ ἀνατολικά πρότυπα πού εἶχαν περάσει στή ρωμανική τέχνη. Ὁ τύπος καθιερώνεται μέ τόν Duccio καί τόν Giotto καί πολύ ἀργότερα εἰσάγεται στήν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία, βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, 413-416.

[18] Βλ. E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, ἀνατ. Roma 1980, σ. 869, πίν. 548, σ. 891, 905. Σχετικά μέ τή χρήση, τίς ἐξελίξεις στό σχῆμα καί τήν εἰκονογραφία τῶν ἰταλικῶν σταυρῶν καί τίς τοπικές σχολές, βλ. ἐπίσης τίς παρατηρήσεις τῶν E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949, 174-221 καί H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962, 75-81. Γιά τό ζήτημα τῆς καταγωγῆς τῶν μνημειακῶν σταυρῶν τῆς δυτικῆς τέχνης, βλ. τή μελέτη τοῦ H. Hallensleben, Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kruzifixe, «wie die Lateiner sie verehren», *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, 7-34, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία.

[19] Βλ. τή διακόσμηση τριπτύχων καί πολυπτύχων τῶν Lorenzo Veneziano, Giovanni da Bologna καί Jacobello di Bonomo, R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964 (στό ἑξῆς: *La pittura veneziana*), εἰκ. 511, 519, 521, 560, 620, 651, 652, 658.

[20] Τά χερουβείμ, ἡ μάσκα καί οἱ διπλές σπεῖρες ἀποτελοῦν ἀναγεννησιακά στοιχεῖα, μέ τά ὁποῖα μπολιάζει ὁ Μπενέτος τή γοτθική διακόσμηση τοῦ σταυροῦ.

Ὡστόσο τά λυπηρά πού φυλάσσονται σήμερα στήν Πίζα δέν εἶναι ἐκεῖνα πού σκάλισε ὁ Μπενέτος τό 1643. Ἡ ξυλογλυπτική ἐργασία καί ἡ ζωγραφική τους μποροῦν νά χρονολογηθοῦν στόν προχωρημένο 18ο αἰ., μάλιστα οἱ μορφές τῆς Μαγδαληνῆς καί τοῦ Ἑκατόνταρχου πού ἀναφέρονται στό ἔγγραφο Ι ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπό τίς μορφές τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου. Τό σύστημα στήριξης τῶν λυπηρῶν διαμορφωνόταν μέ τή βοήθεια τεσσάρων δελφινιῶν πού διατηρήθηκαν καί φυλάσσονται σήμερα στήν Πίζα. Οἱ οὐρές τῶν δύο μεγαλύτερων ξεκινοῦσαν ἀπό τή βάση τοῦ σταυροῦ, ὅπως φανερώνουν οἱ ἄκρες τους πού διατηροῦνται στό σημεῖο αὐτό. Τά δελφίνια ἔχουν μακριά φολιδωτά σώματα μέ σχηματοποιημένα πτερύγια καί οἱ κεφαλές τους, πού γυρίζουν πρός τό μέρος τῆς οὐρᾶς στήριζαν τά λυπηρά τῆς Παναγίας καί τοῦ Θεολόγου. Τά δύο ἄλλα, λίγο μικρότερα δελφίνια, ἀκολουθοῦν διαφορετικό σχῆμα. Εἶναι δικέφαλα καί τό μακρύ λεπτό τους σῶμα σχηματίζει μιά βαθιά καμπύλη στό μέσον, ὅπου στερεώνονταν τά λυπηρά, ἐνῶ τά κεφάλια τους γυρίζουν κάτω ἀπό τό σῶμα καί κοιτάζονται ἀντικριστά[21].

Στό ἔγγραφο Ι περιέχονται, ὅπως εἴδαμε, δύο πολύ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γιά τούς σταυρούς τοῦ ἐπιστυλίου. Ἀπό τήν πρώτη μαθαίνουμε ὅτι ὑπῆρχε ἕνα εἶδος σταυρῶν πού οἱ σύγχρονοι χαρακτήριζαν ὡς *ινταγιαδους κατα τιν σινιθιαν της Κριτις*, ἐνῶ ἡ δεύτερη ἀναφέρει ὅτι ἡ διακόσμηση τῶν σταυρῶν γίνεται τήν ἐποχή αὐτή μέ *φογιάμε καί τζίλιους*, δηλαδή μέ τό πλαίσιο καί τά ξυλόγλυπτα ἄνθη πού τοποθετοῦνται ἀκτινωτά στίς ἄκρες τῶν κεραιῶν. Στηριγμένοι στίς πληροφορίες αὐτές καί στήν ἀναλυτική περιγραφή τοῦ σταυροῦ τῆς Εὐαγγελίστριας πού ἐπιχειρήσαμε παραπάνω, θά προσπαθήσουμε νά δοῦμε ἀπό πιό κοντά τό θέμα τῶν σταυρῶν τοῦ ἐπιστυλίου στά κρητικά τέμπλα.

Ἡ διατύπωση *κατα τιν σινιθιαν της Κριτις* προϋποθέτει βέβαια ἕνα εἶδος σταυρῶν γνωστῶν καί καθιερωμένων. Ἡ διαπίστωση αὐτή ἐνισχύεται καί ἀπό πληροφορίες ἄλλων πηγῶν, πού ἀναφέρονται στή διάδοση τῶν σταυρῶν τῆς Κρήτης ἔξω ἀπό τό νησί, στά μεγάλα κέντρα τοῦ ὀρθόδοξου κόσμου. Ὅπως μαθαίνουμε ἀπό ἐπιστολή τοῦ πατριάρχη Ἀλεξανδρείας Γεράσιμου Σπαρταλιώτη (1620-1636), δύο σταυροί πού ἔγιναν στό Χάνδακα, στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ., γιά τίς ἐκκλησίες τῆς Τριμάρτυρης καί τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, ἀποτέλεσαν τά πρότυπα γιά τούς σταυρούς τῆς βασιλικῆς τῆς Ἀναστάσεως στά Ἱεροσόλυμα (1608) καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ (1612). Καί τούς τέσσερις αὐτούς σταυρούς τούς εἶχε ζωγραφίσει ὁ Ἱερεμίας Παλλαδᾶς[22]. Ὁ πατριάρχης εἶχε καί ἐκεῖνος παραγγείλει ἕνα σταυρό στό Χάνδακα γιά τήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Κάιρο, ὅπου ἱερουργοῦσε. Ἀπευθύνεται λοιπόν στίς 8 Μαΐου τοῦ 1633 στόν Ἰωάννη Καλλονᾶ, πατριαρχικό ἐπίτροπο, καί τόν παρακαλεῖ νά συστήσει στό ζωγράφο Σίλβεστρο Θεοχάρη[23] πού θά ζωγρα-

[21] Φωτογραφία τοῦ τέμπλου τῆς Εὐαγγελίστριας, βλ. G. Scialhub, ὅ.π. (ὑποσημ. 7), 30 καί *Documentazione*, 19, εἰκ. 4. Γραφική ἀποκατάσταση τοῦ τέμπλου, βλ. Dell'Agata-Popova, La Nazione, 253. Τά λυπηρά τοῦ Μπενέτου ἀπομακρύνθηκαν γιά ἄγνωστους λόγους κάποια στιγμή. Ἐκεῖνα πού τά ἀντικατέστησαν φαίνεται νά μιμοῦνται τό σχῆμα καί τή διακόσμηση τῶν ἀρχικῶν: διπλοί κίονες μέ κορινθιακά κιονόκρανα στηρίζουν τοξωτή κόγχη μέ ἀχιβάδα, στή στέψη ἄνθινη διακόσμηση καί χερουβείμ. Σχετικά μέ τά δελφίνια στή βάση τῶν σταυρῶν τοῦ τέμπλου, βλ. Εὐστρ. Τσαπαρλῆς, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ἠπείρου 17ου-α΄ ἡμίσεος 18ου αἰ.*, Ἀθῆναι 1980, 133 κ.ἑ.

[22] Γιά τόν Ἱερεμία Παλλαδᾶ, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήνα 1977, 121-122. Ὁ σταυρός τῆς βασιλικῆς τῆς Ἀναστάσεως στά Ἱεροσόλυμα εἶχε γίνει στά 1608, ὅπως γνωρίζουμε ἀπό ἐπιγραφή πού ὑπῆρχε στό τέμπλο, τήν ὁποία διέσωσε ὁ Δοσίθεος Ἱεροσολύμων, *Ἱστορία περί τῶν ἐν Ἱεροσολύμοις πατριαρχευσάντων*, Ἐν Βουκουρεστίῳ 1715, 1168. Τό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ χρονολογεῖται στά 1612 ἀπό ἐπιγραφή πού ὑπάρχει στά βημόθυρα, βλ. M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, *L'Hellénisme contemporain*, Athènes 29 mai 1953 καί ἀνατύπωση στόν τόμο *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976, I, 17.

[23] Γιά τό ζωγράφο Σίλβεστρο Θεοχάρη, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1453-1830)*, Ι, Ἀθήνα 1987, 314-316.

φίσει τό σταυρό *νά ἴδη κάποιαις σταύρωσαις τοῦ Παπᾶ κὺρ 'Ιερεμίου, ὁποῦ εἶναι αὐτοῦ εἰς τὸν Τριμάρτυρον καὶ εἰς τὴν 'Αγίαν Αἰκατερίναν, ταῖς ὁποίαις πολλὰ μοῦ ταῖς ἐπαινέσασι, κατὰ τὰς ὁποίας ἔγειναν καὶ ἄλλαις, μία εἰς τὰ 'Ιεροσόλυμα καὶ ἄλλη εἰς τοῦ Σινᾶ τὸ "Αγιον "Ορος. 'Αγαπῶ νὰ γείνη καὶ ἡ ἐδική μου ὥσπερ ἐκεῖναι· οὕτω γένοιτο παρακαλοῦμεν*[24].

'Ο Παλλαδᾶς, εἰδικευμένος ὅπως φαίνεται στή ζωγραφική τῶν σταυρῶν, εἶχε ἀναλάβει ἐπίσης νά ζωγραφίσει τό μεγάλο σταυρό τοῦ τέμπλου πού προοριζόταν γιά τή βασιλική τῆς Γεννήσεως στή Βηθλεέμ, ὅπως μαθαίνουμε ἀπό νοταριακό ἔγγραφο τοῦ 1639: *Ακομὺ τον Τύμιον Σταυρόν, μεγάλος καὶ είψηλὸς ποδάρια δόδεκα ην τζίρκα, ζογραφυσμένος καὶ χρυσομένος μὲ τὰ φιορέτα του καὶ μὲ τὰ καπιτέλα του, ειστὰ ὀπία εινε ζογραφυσμένι ἡ Παναγία καί ὁ αγιος Ιωάννης ὁ θεολόγος αμάδι με τοὺς πόδας μὲ τὴν επικαθιλοσι ... ὅλα καθὸς ειστὸ μοδέλο απου ἐυρίσκουντε νάχουσι ἡ ἄνωθεν πατέρες*[25]. Γιά τό σταυρό τῆς Τριμάρτυρης ἔχουμε ἀκόμη μιά πληροφορία πού συμπληρώνει τήν εἰκόνα του, μέ τήν ἀναφορά στά δελφίνια πού στήριζαν τά λυπηρά. Στά 1631, ὅταν σκαλίζεται ἕνας σταυρός γιά τήν ἐκκλησία τοῦ 'Αγίου Ματθαίου μέσα στήν πόλη, ὁρίζεται στή συμφωνία ὅτι ὁ ξυλογλύπτης θά κάμει τό σταυρό *γιουστο στο μοντελον του σταυρου της Κιριας της Τριμαρτυρης με τα καπιτελα με τζι τιλουφινοι... να ηνε γιουστο σαν κι κινο το μοντελο τζὶ Τριμαρτυρης*[26].

Βλέπουμε δηλαδή ὅτι, στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ., δύο ἀπό τίς πιό σημαντικές ὀρθόδοξες ἐκκλησίες τοῦ Χάνδακα διακοσμοῦν τό ἐπιστύλιό τους μέ ἕνα μεγάλο σταυρό πού ἔχει ἀπό κάθε πλευρά του τίς εἰκόνες τῆς Παναγίας καί τοῦ Θεολόγου καί διαμορφώνει στή βάση του ἕνα σύστημα στήριξης τῶν εἰκόνων μέ τή βοήθεια δελφινιῶν. Οἱ σταυροί αὐτοί θά ἀποτελέσουν στή συνέχεια σημεῖο ἀναφορᾶς τῶν τεχνιτῶν καί τῶν παραγγελιοδοτῶν καί τό πρότυπο μιᾶς σειρᾶς σταυρῶν πού θά γίνουν τά ἑπόμενα χρόνια. Δέν ξέρουμε βέβαια ἄν ἡ τοποθέτησή τους στά συγκεκριμένα τέμπλα γίνεται γιά πρώτη φορά τήν ἐποχή αὐτή ἤ ἄν οἱ σύνθετοι αὐτοί σταυροί ἀντικαθιστοῦν ἄλλους προϋπάρχοντες, ἁπλούστερης ἴσως μορφῆς. 'Εκεῖνο πού ἀποσαφηνίζεται, νομίζω, ἀπό τίς πληροφορίες τῶν πηγῶν εἶναι ὁ ρόλος τῆς Κρήτης στά καλλιτεχνικά πράγματα τῆς ἐποχῆς καί ὁ τρόπος, ἀλλά καί, ὥς ἕνα βαθμό, οἱ λόγοι ἐπιβολῆς τῶν κρητικῶν προτύπων.

Στίς πληροφορίες τῶν πηγῶν προστέθηκαν πρόσφατα δύο πολύτιμες μαρτυρίες γιά τούς σταυρούς πού κοσμοῦσαν τά ἐπιστύλια τῶν κρητικῶν τέμπλων τοῦ 16ου καί τοῦ 17ου αἰ. Πρόκειται γιά τίς ἀπεικονίσεις τέμπλων στίς ὁλοσέλιδες μικρογραφίες τοῦ κώδικα Vat. gr. 2137 καί σέ εἰκόνα μέ παράσταση κηρύγματος, στό Σεράγεβο, ἔργα πού ἔχουν ἀποδοθεῖ μέ βεβαιότητα στό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα (1562-1608)[27].

Οἱ μικρογραφίες τοῦ βατικανοῦ κώδικα, πού εἶναι χρονολογημένος ἀπό κτητορικό σημείωμα στά 1600, εἰκονογραφοῦν ἄγνωστο ὅραμα σχετικό μέ τή Θεία Λειτουργία. Στή μικρογραφία τοῦ φ. 4r ἡ σκηνή ἐκτυλίσσεται στό ἐσωτερικό μονόχωρου ναοῦ, μπροστά σέ ξυλόγλυπτο τέμπλο[28]. Στό ἐπιστύλιό του διακρίνονται σταυρός καί λυπηρά. 'Ο σταυρός φέρει τήν παράσταση τοῦ 'Εσταυρωμένου στόν τύπο τῆς ἰταλικῆς τέχνης καί στίς ἄκρες τῆς ὁριζόντιας κεραίας τήν Παναγία

[24] 'Η ἐπιστολή ἔχει δημοσιευτεῖ ἀπό τόν Γ. Μαζαράκη, *Συμβολή εἰς τήν ἱστορίαν τῆς ἐν Αἰγύπτῳ 'Ορθοδόξου 'Εκκλησίας*, 'Αλεξάνδρεια 1932, 270-272.

[25] Καζανάκη, 'Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, 273.

[26] "Ο.π., 267.

[27] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Οἱ μικρογραφίες ἑνός κρητικοῦ χειρογράφου τοῦ 1600, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΓ' (1985-1986) (στό ἑξῆς: Οἱ μικρογραφίες), 191-208, εἰκ. 1-10. 'Ο ἴδιος, Μία ἄγνωστη κρητική εἰκόνα στό Σεράγεβο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΒ' (1984), 383-398, εἰκ. 1-10. "Ο. Γκράτζιου, 'Η εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στό Σεράγεβο καί τά ἐπάλληλα ἐπίπεδα σημασιῶν της, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΔ' (1987-1988), 9-31, εἰκ. 1-8.

[28] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Οἱ μικρογραφίες, 194, εἰκ. 3.

καί τόν Ἰωάννη σέ προτομή, μέ τίς γνωστές χειρονομίες τῆς θλίψης. Ἡ νεαρή ἀγένεια μορφή στήν ἐπάνω ἄκρη ταυτίζεται πιθανῶς μέ τόν Παντοκράτορα, ὅπως εἰκονίζεται στή θέση αὐτή στούς ἰταλικούς σταυρούς τοῦ 14ου-15ου αἰ.[29]. Κάτω ἀπό τό σταυρό ἁπλή τριγωνική βάση τόν στηρίζει στό ἐπιστύλιο. Μέ ὅμοιο τρόπο στηρίζονται καί τά δύο λυπηρά ἀπό κάθε πλευρά του. Οἱ ἀπεικονιζόμενες σ' αὐτά μορφές δέν διακρίνονται, γιατί καλύπτονται ἀπό τό σύννεφο τοῦ ὁράματος πού περιγράφεται στό κείμενο. Ἄνθινη γιρλάντα γοτθικοῦ στύλ πλέκεται γύρω ἀπό τό σῶμα τοῦ σταυροῦ καί ἑπτά ξυλόγλυπτα ἄνθη πού θυμίζουν κρινάνθεμα, στερεώνονται στίς ἄκρες τῶν κεραιῶν, ἐνῶ ἀνάλογα διακοσμεῖται καί τό πλαίσιο τῶν λυπηρῶν. Στή μικρογραφία τοῦ ἑπόμενου φύλλου 5r, τό ἐπιστύλιο κοσμεῖται ἐπιπλέον μέ μιά σειρά ἀπό κεριά[30]. Ὁ διακοσμητικός αὐτός τρόπος, γνωστός καί ἀπό τήν ἀπεικόνιση τέμπλου σέ εἰκόνα τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου μέ τόν Ἅγιο Μηνᾶ καί σκηνές τοῦ βίου του[31], ἀποτελεῖ πιθανότατα παλιότερη ἐπιβίωση, πού διατηρεῖται σήμερα στό τέμπλο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας[32].

Στήν εἰκόνα τοῦ Σεράγεβο παριστάνεται τό ἐσωτερικό μιᾶς μεγάλης ἐκκλησίας τήν ὥρα τοῦ κηρύγματος καί ἀποδίδεται μέ ἀκρίβεια τό ξυλόγλυπτο τέμπλο. Δέν ξέρουμε ἄν ὁ Κλόντζας ἀπεικόνισε μιά συγκεκριμένη ἐκκλησία τῆς πόλης, εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι μεταφέρει μιά σύγχρονή του πραγματικότητα. Στό ἐπιστύλιο ὁ μεγάλος σταυρός φέρει τόν Ἐσταυρωμένο καί τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν καί στά λυπηρά παριστάνονται ἡ Παναγία καί ὁ Ἰωάννης. Πλαίσιο ἀπό συνεχές φύλλωμα περιβάλλει τίς κεραῖες καί ἑπτά ξυλόγλυπτα ἄνθη στερεώνονται στίς ἄκρες τους, ἐνῶ ἀπό τή βάση τοῦ σταυροῦ ἐκφύονται βλαστοί πού καταλήγουν σέ κέρατα Ἀμαλθείας, πάνω στά ὁποῖα στερεώνονται οἱ εἰκόνες.

Ὅπως διαπιστώνεται ἀπό τίς ἀπεικονίσεις αὐτές, οἱ κρητικοί τεχνίτες χρησιμοποιοῦσαν δύο εἰκονογραφικά προγράμματα στούς σταυρούς τοῦ ἐπιστυλίου: τόν Ἐσταυρωμένο καί τίς μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ Ἰωάννη στίς ἄκρες τῶν κεραιῶν ἤ τόν Ἐσταυρωμένο καί τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν. Γιά τή στήριξη χρησιμοποιοῦσαν ἐπίσης δύο διαφορετικούς τρόπους: τριγωνικό πόδι πού ἀκουμπᾶ στό ἐπιστύλιο ἤ ἕνα πιό σύνθετο σχῆμα πού συνδέει τό σταυρό μέ τίς εἰκόνες ἀπό κάθε πλευρά του.

Εἶναι βέβαιο ὅτι κάποιοι ἀπό τούς σταυρούς πού ἀναφέρονται στίς πηγές ἔχουν διασωθεῖ ὥς τίς μέρες μας, ὡστόσο ἡ ἔρευνα γιά τόν ἐντοπισμό τους βρίσκεται ἀκόμη σέ πολύ πρώιμο στάδιο. Γιά τό λόγο αὐτό θά περιοριστῶ σέ τρία παραδείγματα, γνωστά ἀπό τή βιβλιογραφία, πού ἀνήκουν ἀναμφίβολα στήν κατηγορία αὐτή.

Τό πρῶτο παράδειγμα εἶναι ὁ σταυρός τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ, ἔργο τοῦ Ἱερεμία Παλλαδᾶ, ὅπως εἴδαμε παραπάνω, στήν ἐπιστολή τοῦ Γεράσιμου Σπαρταλιώτη. Ὁ σταυρός χρονολογεῖται στά 1612 ἀπό ἐπιγραφή στά βημόθυρα τοῦ τέμπλου, πού θεωρήθηκε ὅτι ἀφορᾶ στήν κατασκευή ὁλόκληρου τοῦ τέμπλου. Τό ἔργο περιγράφει μέ θαυμασμό, πενήντα χρόνια περίπου μετά τήν κατασκευή του, ὁ Νεκτάριος Ἱεροσολύμων στήν Ἐπιτομή τῆς Ἱεροκοσμικῆς Ἱστορίας (1657-1660): *ἄνωθεν δὲ τῶν Δεσποτικῶν Ἑορτῶν, εἰς τὸ ἄκρον τοῦ Τέμπλου, ἵσταται Σταυρὸς πανθαύμαστος καὶ περικαλλής, γλυπτὸς καὶ διάχρυσος, ὑψηλὸς ὡς ὀργυῖαις τρεῖς, μέσον ἔχων κρυμμένον ἐπὶ Σταυροῦ τὸν Χριστόν· Τέχνη τοῦ αὐτοῦ Ζωγράφου* (Ἱερεμία Παλλαδᾶ)· *παρἑκάτερα δὲ τοῦ*

[29] Βλ. παραδείγματα ἰταλικῶν σταυρῶν μέ τήν παράσταση τοῦ Χριστοῦ-Παντοκράτορα στή θέση αὐτή, R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, The Hague 1924 (στό ἑξῆς: *The Development*), 95, εἰκ. 58 (σταυρός τῆς σχολῆς τοῦ Duccio στήν Ἀκαδημία τῆς Σιένα) καί IV, 115, εἰκ. 57 (σταυρός τοῦ Guariento στό Μουσεῖο τοῦ Bassano).

[30] Βοκοτόπουλος, Οἱ μικρογραφίες, 195, εἰκ. 4.

[31] Chatzidakis, *Icônes*, 83, πίν. 49.

[32] Ἀπεικόνιση τοῦ εἰκονοστασίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, βλ. Chatzidakis, *Icônes*, πίν. ἐσωφύλλου.

Σταυροῦ τὰ μέρη ἵσταται ἡ Μήτηρ τοῦ 'Ιησοῦ, καὶ ὁ Θεολόγος 'Ιωάννης, κατὰ τὴν Εὐαγγελικὴν παράδοσιν[33].

'Ο σταυρός[34] ὑπερβαίνει σέ ὕψος τά 5 μέτρα. Τό σχῆμα του, ἡ ξυλόγλυπτη διακόσμηση μέ τή φανερή γοτθική καταγωγή καθώς καί τό εἰκονογραφικό του πρόγραμμα παρουσιάζουν μεγάλες ὁμοιότητες μέ τό σταυρό τοῦ Λιβόρνου, μόνο πού ἐδῶ ἔχουμε ἕνα ἔργο πολύ καλύτερης ποιότητας. Τό σύστημα τῶν λυπηρῶν διαμορφώνεται ἐπίσης μέ ἀνάλογο τρόπο. Στή βάση τοῦ σταυροῦ ἀκουμποῦν ἀντικριστά οἱ κεφαλές δύο δρακόντων μέ μακριά φολιδωτά σώματα, πού πλαταίνουν πρός τό μέρος τῆς οὐρᾶς καί στηρίζουν τίς εἰκόνες τῆς Παναγίας καί τοῦ Θεολόγου (Πίν. 114). 'Επιμέρους παρατηρήσεις σέ εἰκονογραφικά στοιχεῖα, ὅπως τό κοντό περίζωμα πού δένει μέ ὅμοιο τρόπο καί ὁ χωρίς ὑποπόδιο σταυρός, ἐπιβεβαιώνουν τίς ἀναλογίες ἀνάμεσα στά δύο ἔργα.

Πλησιέστερα πρός τήν εἰκονογραφία, τήν κλίμακα, ἀλλά καί τήν ποιότητα τοῦ σταυροῦ τοῦ Σινᾶ βρίσκεται ἕνας ἄλλος σταυρός πού φυλάσσεται στήν ἐκκλησία τῶν 'Αγίων Πάντων, στήν Korčula τῆς Δαλματίας[35]. 'Ο μεγάλος σταυρός (Πίν. 115), ἀπό τόν ὁποῖο διασώθηκε τμῆμα μόνο τῆς κάθετης κεραίας (διαστ. 2,34 × 0,51 μ.), μεταφέρθηκε ἐκεῖ ἀπό τό Χάνδακα τό 1668, ἕνα χρόνο πρίν ἀπό τήν παράδοση τῆς πόλης στούς Τούρκους. Τήν πληροφορία ὀφείλουμε σέ μιά σημείωση τοῦ τοπικοῦ ἐπισκόπου, πού γράφει τό 1669: *In ecclesia Omnium Sanctorum. In dicta ecclesia ad altare S. Rochi e S. Antonii Abb. ubi est Crux Magna translata da Candiae Regno 1668*[36]. Στό τμῆμα τοῦ σταυροῦ πού διατηρεῖται εἰκονίζεται τό σῶμα τοῦ 'Εσταυρωμένου πάνω στόν ἁπλό ξύλινο γραπτό σταυρό πού ἔχει ἐπάνω στερεωμένη τήν πινακίδα μέ τά ἀρχικά *INBI*. 'Ο εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Χριστοῦ εἶναι τῆς ἰταλικῆς τέχνης. 'Η παραβολή μέ τίς δημοσιευμένες φωτογραφίες τοῦ σταυροῦ τοῦ Σινᾶ, κάνει φανερή τή συγγένεια τῶν ἔργων, ὥστε νά μή φαίνεται ὑπερβολική ἡ ὑπόθεση πού ἔχει διατυπωθεῖ ὅτι οἱ δύο σταυροί προέρχονται πιθανῶς ἀπό τό χέρι τοῦ ἴδιου ζωγράφου[37].

Στήν ἐκκλησία τῶν 'Αγίων Πάντων ἀνήκει καί ἕνας δεύτερος μικρότερος σταυρός (διαστ. 2,25 × 1,70 μ.), πού διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση καί προέρχεται ἐπίσης ἀπό τό Χάνδακα[38]. 'Ο σταυρός (Πίν. 116) ἔχει ὅλα τά χαρακτηριστικά πού περιγράψαμε παραπάνω, μέ μιά μικρή διαφορά στήν εἰκονογραφία τοῦ 'Εσταυρωμένου, πού παριστάνεται ἐδῶ μέ μακρύ περίζωμα καί τά μαλλιά λυμένα νά πέφτουν στούς ὤμους. 'Η χρονολόγηση τῶν σταυρῶν εἶχε ἀπασχολήσει ἀπό πολύ παλιά τούς μελετητές. Τά ἔργα θεωρήθηκαν ἀρχικά προϊόντα τῶν τοπικῶν ἐργαστηρίων τῆς Δαλματίας τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ. καί ἀργότερα ἰταλοκρητικά ἔργα τοῦ 15ου αἰ. Πρόσφατα καί αὐτή ἡ ἀπόδοση θεωρήθηκε ἀμφίβολη, ἐνῶ ἔχει ὑποστηριχτεῖ ἡ χρονολόγηση τῶν σταυρῶν στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ.[39]. Τό θέμα βέβαια παραμένει ἀνοιχτό ὥς τήν πλήρη δημοσίευση καί τή συγκρι-

[33] Νεκτάριος 'Ιεροσολύμων, *'Επιτομή τῆς 'Ιεροκοσμικῆς 'Ιστορίας* (φωτοτυπική ἀνατύπωση τῆς πρώτης ἔκδοσης πού ἔγινε στή Βενετία τό 1677), ἔκδ. 'Ι. Μονῆς τοῦ Σινᾶ, 'Αθήνα 1980, 158. Γιά τή χρονολόγηση τοῦ σταυροῦ, βλ. ὑποσημ. 22.

[34] Βλ. ἀπεικόνιση τοῦ τέμπλου μέ τό σταυρό, G. Forsyth - K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian.* Plates, The University of Michigan Press 1973, πίν. XLIII.

[35] G. Gamulin, *The Painted Crucifixes in Croatia. Monumenta Artis Croatiae*, First series, vol. I, Zagreb 1983 (στό ἑξῆς: *The Painted Crucifixes*), 36-39, 124, ἀριθ. καταλόγου XII, ὅπου καί ὅλη ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία, πίν. XII, XIIa.

[36] S. Radojčić - V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Beograd 1961, 59.

[37] Gamulin, *The Painted Crucifixes*, 38.

[38] Ὅ.π., ἀριθ. καταλόγου XIII, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία, πίν. XIII, XIIIa, XIIIb.

[39] Lj. Karaman, Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie, *L'art byzantin chez les Slaves, Recueil Th. Uspenskij*, II, Paris 1932, 358, εἰκ. 132. S. Bettini, *La pittura di icone cretese veneziana e i madonneri*, Padova 1933, 65. G. Gamulin, Italokrécani na nasoj obali, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 16 (1966), 266. H. Hallensleben, ὅ.π. (ὑποσημ. 18), 20-21 καί Gamulin, *The Painted Crucifixes*, 36-39, 124-125.

τική μελέτη τῶν ἔργων, ἔχω ὅμως τή γνώμη ὅτι οἱ πληροφορίες τῶν ἐγγράφων γιά τούς *σταβρους οπου τορα μοδερνα κανουσι ιγουν με φογιαμε και τζιλιους ινταγιαδους* καί ὁ σταυρός τοῦ Λιβόρνου ἐνισχύουν ἀποφασιστικά τήν ἄποψη γιά τή χρονολόγηση τῶν σταυρῶν τῆς Korčula στά τέλη τοῦ 16ου ἤ στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ.

Ποῦ ἀναζητοῦσαν ὅμως οἱ τεχνίτες τῆς Κρήτης τά πρότυπά τους καί ἀπό πότε χρονολογοῦνται οἱ παλιότεροι γνωστοί κρητικοί σταυροί; Στά δύο αὐτά ἐρωτήματα θά προσπαθήσουμε νά ἀπαντήσουμε παρακάτω.

Στήν ἀνάλυση τοῦ σταυροῦ τοῦ Λιβόρνου εἴδαμε τή στενή του σχέση μέ τή βενετική τέχνη. Στήν ἴδια περιοχή θά πρέπει νά ἀναζητήσουμε καί τό σύνθετο σχῆμα τοῦ σταυροῦ μέ τίς εἰκόνες ἀπό κάθε πλευρά του. Ἕνα παράδειγμα ἐξαιρετικῆς σημασίας ἀποτελεῖ ὁ σταυρός τῆς ἐκκλησίας τῶν Δομηνικανῶν τοῦ Dubrovnic[40]. Τό ἔργο (Πίν. 117) ἀποδίδεται στόν Paolo Veneziano (1324-1362), τόν περισσότερο ἐπηρεασμένο ἀπό τή βυζαντινή τέχνη βενετό ζωγράφο, καί χρονολογεῖται στά 1354-1358. Βρίσκεται, ἐδῶ καί ἕξι αἰῶνες, στήν ἀρχική του θέση, μπροστά ἀπό τήν ἀψίδα τοῦ βήματος, στερεωμένος πάνω σέ μιά δοκό, σέ μεγάλο ὕψος ἀπό τό ἔδαφος.

Ὁ σταυρός, πού ἔχει συνολικό ὕψος 5 μ. καί τό πλάτος τῆς ὁριζόντιας κεραίας του εἶναι 4,03 μ., φέρει τήν παράσταση τοῦ Ἐσταυρωμένου καί τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν στίς ἄκρες τῶν κεραιῶν του καί πλαισιώνεται ἀπό τίς εἰκόνες τῆς Παναγίας καί τοῦ Θεολόγου. Ἡ ζωγραφική εἶναι ὑψηλῆς ποιότητας, γεμάτη εὐαισθησία, εὐγένεια καί δύναμη. Μοναδική εἶναι καί ἡ ξυλόγλυπτη διακόσμησή του πού ἀνήκει στό πιό καθαρό γοτθικό «ἀνθισμένο» στύλ. Τά μοτίβα τῆς ἄκανθας καί τοῦ κουκουναριοῦ χρησιμοποιοῦνται γιά νά σχηματίσουν γύρω ἀπό τό σταυρό ἕνα πραγματικό ἄνθινο πλέγμα, πάνω στό ὁποῖο στερεώνονται οἱ μορφές δέκα προφητῶν μέ ἀνοιχτά εἰλητάρια καί δύο μικρῶν ἀγγέλων μέ θυμιατά. Οἱ εἰκόνες περιβάλλονται ἐπίσης ἀπό πλαίσιο κοσμημένο μέ συνεχές φύλλωμα στίς πλευρές καί ἄνθινα μοτίβα στή στέψη. Στό κάτω μέρος ὁ σταυρός καί οἱ εἰκόνες διαμορφώνουν τριγωνικές βάσεις γιά τή στήριξή τους στό ἐπιστύλιο, ἀνάλογες μέ τίς βάσεις πού ἀπεικόνισε ὁ Κλόντζας στίς μικρογραφίες τοῦ βατικανοῦ κώδικα, ὅπως εἴδαμε παραπάνω.

Θά πρέπει νά σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στούς ἰταλικούς σταυρούς τά πρόσωπα τῆς Σταύρωσης παριστάνονται συνήθως στά ἄκρα τῆς ὁριζόντιας κεραίας. Ἡ ἀπεικόνισή τους σέ χωριστούς πίνακες, τοποθετημένους ἀπό κάθε πλευρά στά πόδια τοῦ σταυροῦ, ἀποτελεῖ εὕρημα τῶν βενετικῶν ἐργαστηρίων, πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπό πολύ μικρό ἀριθμό ἔργων. Στόν Catarino Veneziano ἀποδίδεται ἕνας σταυρός πού βρίσκεται στήν ἐνοριακή ἐκκλησία τοῦ Cadoneghe, στήν περιοχή τῆς Πάδοβας[41]. Τό σχῆμα του, τά πλαίσια τῶν εἰκόνων καί ἡ διακόσμησή του εἶναι ἁπλούστερα καί ὁ γοτθικός χαρακτήρας τοῦ ἔργου περισσότερο τονισμένος. Σέ ἕναν ἄλλο βενετό ζωγράφο, τόν Lorenzo Veneziano (1356-1372), ἀποδίδονται δύο πίνακες μέ τήν Παναγία καί τόν Θεολόγο, μέ ἁπλό, εὐθύγραμμο πλαίσιο, σήμερα στήν Galleria Sabauda, στό Τορίνο[42]. Οἱ εἰκόνες πλαισίωναν ἕνα μεγάλο σταυρό, ὅπως μπορεῖ κανείς εὔκολα νά ὑποθέσει ἀπό τή στάση καί τίς χειρονομίες τῶν μορφῶν καί τίς διαστάσεις τῶν πινάκων.

Ἁπλή παραβολή τῶν κρητικῶν σταυρῶν πού ἀναφέραμε, ἀλλά καί ἐκείνων πού ἀπεικονίζο-

[40] G. Gamulin, Un crocifisso di Maestro Paolo ed altri due del Trecento, *ArtVen* XIX (1965), 32-43. Ὁ ἴδιος, *The Painted Crucifixes*, 31-32, ἀριθ. καταλόγου VIII, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία, πίν. VIII, VIIIa, VIIIb, VIIIc, VIIId VIIIe, VIIIf, VIIIg.

[41] Francesca d'Arcais, Per il catalogo di Catarino, *ArtVen* XIX (1965), 142-144, εἰκ. 184-187.

[42] Pallucchini, *La pittura veneziana*, 166-167, εἰκ. 496-497.

νται στά ἔργα τοῦ Κλόντζα, μέ τό σταυρό τοῦ Dubrovnic δείχνει τίς ἀναλογίες καί τίς ὁμοιότητες στό συνθετικό σχῆμα, στήν εἰκονογραφία, στή διακοσμητική ἀντίληψη. Ἡ διαπίστωση αὐτή ὁδηγεῖ στό συμπέρασμα ὅτι παρόμοιοι σταυροί πού βρίσκονταν στίς καθολικές ἐκκλησίες τοῦ Χάνδακα χρησίμευαν ὡς πρότυπα τῶν ξυλογλυπτῶν καί τῶν ζωγράφων. Ἕνας τέτοιος σταυρός (Crucifisso) ὑπῆρχε στό ναό τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, στό παρεκκλήσιο τοῦ San Giovanni· ἡ πληροφορία ἀναφέρεται στήν ἔκθεση τοῦ λατίνου ἀρχιεπισκόπου Λουκᾶ Stella γιά τούς καθολικούς ναούς καί τίς μονές τοῦ Χάνδακα, πού συντάσσεται τό 1625[43].

Γενική εἶναι ἡ διαπίστωση, καί οἱ πηγές ὅπως εἴδαμε φαίνεται νά τήν ἐπιβεβαιώνουν, ὅτι τό εἶδος αὐτό τῶν σταυρῶν, μέ τήν πλούσια ξυλόγλυπτη διακόσμηση, γνωρίζει μεγάλη διάδοση στό τέλος τοῦ 16ου καί στό 17ο αἰ. Ὡστόσο, εἶναι δύσκολο νά δεχτοῦμε ὅτι οἱ κρητικοί τεχνίτες ἄρχισαν νά ἀντιγράφουν ξαφνικά, ἀκριβῶς αὐτή τήν ἐποχή τούς μεγάλους βενετικούς σταυρούς τοῦ 14ου αἰ. πού ἔβλεπαν στίς καθολικές ἐκκλησίες τῆς πόλης. Ἴσως θά εἴμαστε πιό κοντά στήν πραγματικότητα ἄν ὑποθέταμε ὅτι βρισκόμαστε μπροστά στήν ὥριμη φάση μιᾶς ἐξελικτικῆς διαδικασίας πού εἶχε ἤδη ξεκινήσει ἀπό τόν προηγούμενο αἰώνα.

Ἕνα ἀπό τά παλιότερα παραδείγματα ἀποτελεῖ, ἀπ᾿ ὅσο ξέρω, ὁ σταυρός καί τά λυπηρά τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας πού ὁ Μ. Χατζηδάκης[44] ἀποδίδει στόν Θεοφάνη καί χρονολογεῖ στά 1535, ὅταν ὁ κρητικός ζωγράφος καί τό συνεργεῖο του δούλευαν στή μονή[45]. Ἡ διακόσμηση τοῦ σταυροῦ ἀπό τήν ὁποία διατηρεῖται μικρό μόνο μέρος, ἀκολουθεῖ τό σχῆμα πού περιγράψαμε: πλαίσιο μέ συνεχές φύλλωμα περιβάλλει τίς κεραῖες καί ξυλόγλυπτα ἄνθη στερεώνονται ἀκτινωτά στίς ἄκρες τους. Ὁ σταυρός ἔχει τήν παράσταση τοῦ Ἐσταυρωμένου καί τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν στίς τρίλοβες ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν. Στά λυπηρά, οἱ μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ Ἰωάννη εἰκονίζονται κάτω ἀπό τόξα πού στηρίζονται σέ στρεπτούς κιονίσκους καί ἔχουν στό μέτωπο ἀνάγλυφα φύλλα ἄκανθας. Τό ἁπλό, εὐθύγραμμο πλαίσιο τῶν εἰκόνων εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογο πρός ἐκεῖνο τῶν πινάκων τῆς Galleria Sabauda.

Στό Ἅγιον Ὄρος ἐπίσης, στή μονή Παντελεήμονος (Ρωσικόν) φυλάσσεται ἕνας μεγάλος σταυρός μέ τόν Ἐσταυρωμένο καί τούς εὐαγγελιστές, ὁλόσωμους, καθισμένους μπροστά στά ἀναλόγιά τους, στίς τρίλοβες ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν[46]. Στό διάχωρο τῆς βάσης εἰκονίζεται σέ ἀνάγλυφο τό θέμα τοῦ πελεκάνου, πού ὑπάρχει στό σταυρό τοῦ Dubrovnic πάνω ἀπό τόν Ἐσταυρωμένο. Ὁ σταυρός διακοσμεῖται μέ σφαιρίδια στό περίγραμμά του, ὅπως οἱ σταυροί τῆς Λαύρας, τοῦ Σινᾶ καί τῆς Korčula, στοιχεῖο πού κατάγεται ἀπό τή βενετική τέχνη. Ἡ γλυπτή διακόσμηση ἀποτελεῖται ἀπό ἄνθινο πλαίσιο στίς κεραῖες καί ξυλόγλυπτα ἄνθη στερεωμένα ἀνά τρία ἀκτινωτά στίς ἄκρες τους. Ὁ σταυρός προέρχεται ἀναμφίβολα ἀπό κρητικό ἐργαστήριο καί ἔχει χρονολογηθεῖ στό 17ο αἰ., νομίζω ὅμως ὅτι ἡ εἰκονογραφία, ἡ διακόσμηση καί ἡ ποιότητα τῆς γλυπτικῆς ἐργασίας μποροῦν νά ὁδηγήσουν σέ πρωιμότερη χρονολόγηση[47].

[43] Ν. Παναγιωτάκης, *Ἡ κρητική περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου*, Ἀθήνα 1987, 166.

[44] Θέλω νά εὐχαριστήσω θερμά τόν κ. Μ. Χατζηδάκη ὁ ὁποῖος μοῦ ἐπισήμανε τήν ὕπαρξη τοῦ σταυροῦ καί ἔθεσε στή διάθεσή μου τό κείμενο καί τίς φωτογραφίες ἀπό τόν ὑπό ἔκδοση κατάλογο τῶν εἰκόνων τῆς Λαύρας.

[45] Γιά τόν Θεοφάνη καί τό ἔργο του, βλ. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-70), ἰδιαιτ. 319-320, ὁ ἴδιος, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἀθήνα 1986.

[46] M. Ćorović-Ljubinković, *Les bois sculptés du Moyen Age dans les régions orientales de la Yougoslavie*, Beograd 1965, πίν. LXX. Ἡ ἴδια, Les iconostases en bois sculptés du XVIIe siècle au Mont Athos, *Recueil de Chilandar* 1, Beograd 1966, πίν. 6.

[47] Στή βάση τοῦ σταυροῦ συμπλέκονται οἱ οὐρές δύο φτερωτῶν δρακόντων οἱ ὁποῖοι κρατοῦν στά ἀνοιχτά τους στόματα τίς εἰκόνες τῆς Παναγίας καί τοῦ Θεολόγου. Κρίνοντας μόνο ἀπό τίς φωτογραφίες, ἔχω τή γνώμη ὅτι τό τμῆμα αὐτό εἶναι πιθανῶς μεταγενέστερο.

Ἄς δοῦμε δύο ἄλλους σταυρούς πού ἀκολουθοῦν ἁπλούστερα σχήματα καί χρονολογοῦνται στά μέσα τοῦ 16ου αἱ. Οἱ σταυροί δέν βρίσκονται σήμερα στήν ἀρχική τους θέση καί δέν ξέρουμε ἄν συνοδεύονταν ἀπό λυπηρά. Ὁ πρῶτος, στή μονή Σταυρονικήτα, ἀποδίδεται ἐπίσης στόν Θεοφάνη καί χρονολογεῖται στά 1546, ὅταν ὁ ζωγράφος ἔκανε τίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ[48]. Ὁ σταυρός, πού δέν εἶχε ἤ δέν διατηρεῖ ξυλόγλυπτη διακόσμηση, φέρει τήν παράσταση τοῦ Ἐσταυρωμένου καί τά σύμβολα τοῦ Ἰωάννη, τοῦ Μάρκου καί τοῦ Ματθαίου στίς πεντάλοβες ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν. Τό σύμβολο τοῦ τέταρτου εὐαγγελιστῆ θά πρέπει νά εἰκονιζόταν σέ τριγωνικό διάχωρο στή βάση τοῦ σταυροῦ. Ὁ δεύτερος σταυρός, στή μονή Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, συνδέεται πιθανότατα μέ τό συνεργεῖο τῶν κρητικῶν ζωγράφων πού τοιχογράφησαν τό καθολικό στά 1552[49]. Ὁ σταυρός (Πίν. 118) ἔχει ὅμοιο εἰκονογραφικό πρόγραμμα μέ τούς δύο προηγούμενους καί τρίλοβες τίς ἄκρες τῶν κεραιῶν. Στή βάση του, ἡ ἀπόληξη τῆς κάτω κεραίας διευρύνεται στήν περιοχή τοῦ τρίτου λοβοῦ καί σχηματίζει ἕνα διάχωρο, στό ὁποῖο εἰκονίζεται ὁ βοῦς τοῦ Λουκᾶ πού κοιτάζει πρός τό μέρος τοῦ Ἐσταυρωμένου. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ διακόσμηση τοῦ σταυροῦ: λεπτή κορνίζα ἀπό τρεῖς ἐπάλληλες γραμμές τονίζει τό περίγραμμα, ὅπως σέ σταυρούς τῆς περιοχῆς τῆς Βενετίας τοῦ 14ου αἰ.[50].

Τά γνωστά παραδείγματα σταυρῶν ἐπιστυλίου πολλαπλασιάζονται πρός τό τέλος τοῦ 16ου αἰ. Στήν Πάτμο διατηρεῖται ἕνας μεγάλος ἀριθμός τέμπλων πού ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπό κρητικούς τεχνίτες καί χρονολογοῦνται στίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 16ου καί στό 17ο αἰ.[51], καί δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἔρευνα θά φέρει μελλοντικά στό φῶς καί ἄλλους σταυρούς στά νησιά τοῦ Αἰγαίου καί στό Ἅγιον Ὄρος προερχόμενους ἀπό τήν Κρήτη καί προορισμένους γιά κάποιες ἐκκλησίες ἤ μεταφερμένους ἐκεῖ μετά τήν κατάκτηση τῆς Κρήτης ἀπό τούς Τούρκους.

Σταυροί ἐπιστυλίου τοῦ 16ου αἰ. διατηροῦνται καί στήν Κύπρο, περιοχή πού βρίσκεται ἐπίσης στή σφαίρα ἐπιρροῆς τῆς βενετικῆς τέχνης. Ἄς δοῦμε τά κυπριακά παραδείγματα. Στήν ἐκκλησία τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στό χωριό Καρπασία τῆς Κερύνειας φυλάσσεται ἕνας σταυρός μέ τόν Ἐσταυρωμένο καί τά σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν, ἔργο καλῆς τέχνης πού ἔχει χρονολογηθεῖ γύρω στό 1500[52]. Στίς τρίλοβες ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν του διατηρεῖ μικρά γοτθίζοντα φύλλα καί εἶχε πιθανῶς διακοσμημένες τίς κεραῖες του μέ μεγαλύτερα ἀνεμίζοντα φύλλα, ἀποκομμένα σήμερα, ὅπως ὁ σταυρός τοῦ Lorenzo Veneziano στήν ἐκκλησία τοῦ San Zeno στή Βερόνα[53].

Ὅμοιο εἰκονογραφικό πρόγραμμα ἔχουν καί τρεῖς ἄλλοι σταυροί τῆς Κύπρου: ὁ σταυρός τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἀρχαγγέλων στό χωριό Κόκκινη Τριμυθειά, μέ τή χρονολογία *,ΑΦΞΒ΄* (1562)[54], μέ βάση τήν ὁποία μπορεῖ νά χρονολογηθοῦν ὁ σταυρός τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς, ἀπό χωριό τῆς ἐπαρχίας Ἀμμοχώστου[55], καί ὁ σταυρός τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀντιφωνητῆ στήν Κερύνεια[56]. Ἡ διακόσμησή τους παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Πλαίσιο μέ συνεχές φύλλωμα σέ χαμηλό ἀνά-

48 Ἀ. Καρακατσάνη, Οἱ εἰκόνες τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, *Μονή Σταυρονικήτα*, Ἀθήνα 1974, 59, 118, εἰκ. 41.

49 M. Chatzidakis, Recherches..., ὅ.π., 321. Ὁ ἴδιος, *Ὁ κρητικός ζωγράφος...*, ὅ.π., σημ. 120.

50 Ἀνάλογο πλαίσιο ἔχει ὁ σταυρός τοῦ Guariento στό Bassano καί ὁ σταυρός μέ τήν ὑπογραφή Nicolo di Pietro στό Verucchio, βλ. Gamulin, *The Painted Crucifixes*, εἰκ. 46, 48.

51 Γιά τά τέμπλα τῆς Πάτμου, βλ. Κ. Φατούρου-Ἡσυχάκη, *Πατμιακή ἀρχιτεκτονική. Ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων*, Ἀθῆναι 1962, 31-36 καί Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Δωδεκανήσου*, Ἀθήνα 1988.

52 A. Papageorgiou, *Icônes de Chypre*, Genève 1969, 73. D. Talbot-Rice. *The Icons of Cyprus*, London 1973, 256, ἀριθ. 116.

53 Pallucchini, *La pittura veneziana*, εἰκ. 490.

54 D. Talbot-Rice, ὅ.π., 256-257, ἀριθ. 117.

55 Ἀ. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Μουσεῖο Μπενάκη, 1 Σεπτ. - 30 Νοεμ. 1976, 144, ἀριθ. 59.

56 Γ. Σωτηρίου, *Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Α΄, Λεύκωμα, *Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, Γ΄, Ἀθῆναι 1935, πίν. 145.

γλυφο, πού δίνει τήν έντύπωση τοῦ συμφυοῦς, άναπτύσσεται στό περίγραμμά τους, ὅμοιο μέ τό πλαίσιο πού συναντᾶται σέ ἰταλικούς σταυρούς, ὅπως ὁ σταυρός τοῦ Giotto στό παρεκκλήσιο τῆς 'Αρένας στήν Πάδοβα[57].

Στήν Κύπρο, στήν Παναγία τήν 'Αγγελόκτιστο στό Κίτι, διατηρεῖται ἐπίσης τό παλιότερο γνωστό παράδειγμα λυπηροῦ, μέ τήν παράσταση τοῦ Θεολόγου πού ἀκουμπᾶ τό χέρι στό μάγουλό του, σέ ἔκφραση ἀνείπωτης θλίψης[58]. Στό πλαίσιο στρεπτοί κιονίσκοι στηρίζουν γοτθικό τόξο καί στή στέψη σκαλίζονται ἄνθη σέ γοτθικό στύλ. 'Η εἰκόνα ἔχει χρονολογηθεῖ στό 15ο αἰ. Δύο ἄλλα λυπηρά στή μονή τοῦ 'Αγίου Νεοφύτου στήν Πάφο, πού προέρχονται ἀπό τό ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου τοῦ καθολικοῦ καί χρονολογοῦνται στό 16ο αἰ., φέρουν τήν παράσταση ἀντικριστῶν ἀγγέλων, στοιχεῖο ἐνδιαφέρον ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη[59]. Μιά τελευταία παρατήρηση σχετικά μέ τά λυπηρά: στό 17ο αἰ., στά τέμπλα πού κάνουν οἱ κρητικοί τεχνίτες στή Ζάκυνθο, ὁ ἀριθμός τῶν λυπηρῶν αὐξάνεται καί ἀπεικονίζονται σ' αὐτά τά πρόσωπα τῆς Σταύρωσης[60]. Οἱ σταυροί τῆς Κρήτης καί τῆς Κύπρου πού ἀναφέραμε, ἀκολουθοῦν ὡς πρός τήν εἰκονογραφία τό βυζαντινό τύπο τοῦ 'Εσταυρωμένου. Στή διακόσμηση διακρίνουμε τέσσερις διακοσμητικούς τρόπους: α) πλαίσιο μέ συνεχές φύλλωμα στίς κεραῖες καί ἄνθη στερεωμένα ἀκτινωτά στίς ἄκρες τους, β) ἐπάλληλες γραμμές πού ἀκολουθοῦν καί τονίζουν τό περίγραμμα τοῦ σταυροῦ, γ) ἀνεμίζοντα φύλλα στίς κεραῖες καί στίς τρίλοβες ἀπολήξεις τους, δ) συμφυές πλαίσιο μέ φυλλοειδές κόσμημα. 'Από τούς τρόπους αὐτούς πού φαίνεται νά χρησιμοποιοῦνται παράλληλα, θά ἐπικρατήσει, γιά λόγους πού δέν μποροῦμε γιά τήν ὥρα νά προσεγγίσουμε καί νά ἑρμηνεύσουμε, στό τέλος τοῦ 16ου αἰ., ὁ πρῶτος. Παράλληλα στήν εἰκονογραφία θά χρησιμοποιηθεῖ ὁ τύπος τοῦ 'Εσταυρωμένου τῆς δυτικῆς τέχνης. 'Η ἔκρηξη τοῦ ἀκτινωτοῦ σχήματος καί ὁ πλοῦτος στή διακόσμηση πού ἐξελίσσεται σέ ὁλοένα καί πιό πολύπλοκες μορφές χαρακτηρίζει τήν ἴδια ἐποχή καί τούς σταυρούς τῆς Δαλματίας[61].

'Ανακύπτει βέβαια ἕνα τελευταῖο οὐσιαστικό καί δύσκολο ἐρώτημα: ἡ τοποθέτηση σταυροῦ στό ἐπιστύλιο τῶν μεταβυζαντινῶν τέμπλων ἀκολουθεῖ βυζαντινή παράδοση ἤ ἀποτελεῖ νεωτερισμό πού διαμορφώνεται κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τῆς ἰταλικῆς τέχνης; 'Ο σταυρός στό ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου, πάνω ἀπό τήν κεντρική πύλη, εἶναι συνήθεια πού ἀνάγεται στούς χρόνους τοῦ 'Ιουστινιανοῦ, ὅπως γνωρίζουμε ἀπό τήν περιγραφή τοῦ τέμπλου τῆς 'Αγίας Σοφίας στήν «Ἔκφρασι» τοῦ Παύλου Σιλεντιάριου[62]. 'Αλλά καί ὁ μεγάλος μπρούντζινος σταυρός τοῦ Σινᾶ, τοῦ 6ου αἰ., στόν ὁποῖο ἀπεικονίζονται δύο σκηνές ἀπό τή ζωή τοῦ Μωυσῆ καί ἀναγράφεται ἐδάφιο τῆς 'Εξόδου καί ἀφιερωτική ἐπιγραφή, θεωρήθηκε ἀπό τόν Weitzmann ὅτι ἔστεφε τό ἐπιστύλιο τοῦ ἀρχικοῦ μαρμάρινου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ[63].

57 Van Marle, *The Development*, III, 157-160, εἰκ. 94-95. E. Sandberg-Vavalà, ὅ.π. (ὑποσημ. 18), πίν. 560, 561. Ἔγχρωμη ἀπεικόνιση τοῦ σταυροῦ βλ. στόν κατάλογο τῆς ἔκθεσης *Da Giotto al Tardogotico*, Padova, Musei Civici, 1989, 21-23, 55-56.

58 A. Papageorgiou, ὅ.π., 60.

59 'Α. Παπαγεωργίου, ὅ.π., 140-142, ἀριθ. 57, 58. D. Talbot-Rice, ὅ.π., 235-236. Εἶναι πιθανό στά λυπηρά πού ἀπεικόνισε ὁ Κλόντζας στίς μικρογραφίες τοῦ βατικανοῦ κώδικα νά παριστάνονται ἐπίσης οἱ μορφές ἀντικριστῶν ἀγγέλων, βλ. ἐδῶ, σ. 226.

60 Ὅπως στά τέμπλα τῆς Φανερωμένης (1659), τοῦ Παντοκράτορα (1687), τοῦ 'Αγίου Δημητρίου τοῦ Κόλα (1690) καί τῆς 'Αγίας Αἰκατερίνης (1665), βλ. Ντ. Κονόμος, *Ναοί καί μονές στή Ζάκυνθο*, 'Αθήνα 1964, 12, 76, 79, 121 καί ἀπεικονίσεις.

61 M. Ćorović-Ljubinković, *Les bois sculptés...*, ὅ.π. (ὑποσημ. 46), 152-155, πίν. XIIIa, XXXIX, XLIV, XLV, XLVI, LI.

62 Pauli Silentiarii, *Descriptio S. Sophiae et Ambonis*, Bonnae 1837, 411-412, στ. 871-883. Βλ. καί τή μελέτη τοῦ S. G. Xydis, The chancel barrier solea and ambo of Agia Sophia, *ArtB* 29 (1947), 10.

63 K. Weitzmann and I. Ševčenco, The Moses Cross at Sinai, *DOP* 17 (1963), 385-398, εἰκ. 1-18. Βλ. τήν ἄποψη τοῦ A. Grabar γιά τή χρήση του ὡς σταυροῦ λιτανείας καί τίς παρατηρήσεις του γιά τήν εἰκονογραφία τῶν σταυρῶν λιτανείας καί

Ἡ χρήση σταυροῦ στό ἐπιστύλιο κατά τή μεσοβυζαντινή περίοδο τεκμηριώνεται ἀπό δύο ξύλινους σταυρούς, μικρῶν διαστάσεων, πού βρίσκονται ἐπίσης στό Σινᾶ καί ἔχουν δημοσιευτεῖ ἀπό τόν Weitzmann[64]. Ὁ πρῶτος, ἀπό τόν ὁποῖο σώζονται μόνο τά ἄκρα τῆς ὁριζόντιας κεραίας, ἔφερε τήν παράσταση τοῦ Ἐσταυρωμένου, ἐπάνω τήν Ἀνάληψη καί κάτω τόν Ἐνταφιασμό. Στίς ἄκρες τῆς ὁριζόντιας κεραίας θά πρέπει νά εἰκονίζονταν, ὅπως συμπεραίνει ὁ Weitzmann, δύο ἄλλες σκηνές τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν, ὁ Μυστικός Δεῖπνος καί ὁ Νιπτήρ. Ὁ δεύτερος σταυρός χρονολογεῖται πιθανῶς στό 13ο-14ο αἰ., εἶναι χρυσωμένος σέ ὅλη του τήν ἐπιφάνεια καί φέρει μόνο μιά ἁπλοποιημένη παράσταση Ἑτοιμασίας στό τετράγωνο τῆς διασταύρωσης τῶν κεραιῶν. Ἡ εἰκονογραφία τῶν σταυρῶν συνδέεται μέ τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν εἰκόνων τοῦ ἐπιστυλίου (Δωδεκάορτο-Δέηση), ἐξέλιξη πού σημειώνεται τήν ἐποχή πού τό τέμπλο μεταβάλλεται σέ εἰκονοστάσιο[65]. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ χρήση σταυροῦ στό ἐπιστύλιο δέν ἦταν καθιερωμένη συνήθεια. Ὁ Συμεών Θεσσαλονίκης (1410-1429) στό ἔργο του *Περί τοῦ Ἁγίου Ναοῦ καί τῆς τούτου καθιερώσεως*[66], ὅπου περιγράφει τό τέμπλο καί ἀναλύει τή συμβολική σημασία του, δέν ἀναφέρει σταυρό στή θέση αὐτή. Στήν περιγραφή τοῦ Συμεών σταυρός ἀναφέρεται μόνο μέσα στό βῆμα, *ὄπισθεν τοῦ θυσιαστηρίου*. Διαπιστώνεται εὔκολα ὅτι στίς γνώσεις μας γύρω ἀπό τό θέμα αὐτό ὑπάρχει ἕνα μεγάλο κενό, ἀπό τό 13ο ὥς τίς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ., ἐποχή πού χρονολογοῦνται, ὅπως εἴδαμε, οἱ πρῶτοι μεταβυζαντινοί σταυροί. Δέν ἀποκλείεται, ὡστόσο, τό κενό νά εἶναι συγκυριακό. Στή μονή Παντοκράτορος τοῦ Ἁγίου Ὄρους φυλάσσεται ἕνας σταυρός ὁ ὁποῖος συνδέεται μέ τήν τελευταία φάση τῆς παλαιολόγειας τέχνης καί ἔχει χρονολογηθεῖ στά τέλη τοῦ 14ου αἰ.[67]. Ὁ σταυρός ἔχει εὐθύγραμμες κεραῖες καί φέρει τήν παράσταση τοῦ Ἐσταυρωμένου. Τό ὕψος του εἶναι 1,83 μ. καί τό πλάτος τῆς ὁριζόντιας κεραίας 1,34 μ. Στίς ἄκρες τῆς ὁριζόντιας κεραίας παριστάνονται οἱ μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ Ἰωάννη, σχεδόν ὁλόσωμες, σέ μικρή κλίμακα, μέ τίς στάσεις καί τίς χειρονομίες τῆς Σταύρωσης· στήν ἐπάνω ἄκρη τῆς κάθετης κεραίας εἰκονίζεται ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου. Ἡ εἰκονογραφία τοῦ σταυροῦ παραπέμπει στούς ἰταλικούς σταυρούς τοῦ 14ου αἰ.[68]. Ὁ σταυρός βρισκόταν παλιότερα μέσα στό βῆμα, πίσω ἀπό τήν Τράπεζα. Ὡστόσο, ἡ εἰκονογραφία, ἡ διαμόρφωση τῆς βάσης καί οἱ διαστάσεις του ἐπιτρέπουν τή διατύπωση τῆς ὑπόθεσης ὅτι πρόκειται γιά σταυρό ἐπιστυλίου. Ἡ ὑπόθεση αὐτή πρέπει βέβαια νά διερευνηθεῖ καί νά ἐνισχυθεῖ μέ ἄλλα παραδείγματα. Ἄν ἡ ὑπόθεση αὐτή εἶναι σωστή, ὁ σταυρός τῆς μονῆς Παντοκράτορος ἀποτελεῖ ἕνα βασικό στοιχεῖο στή διερεύνηση τοῦ ζητήματος τῶν σταυρῶν ἐπιστυλίου στά βυζαντινά τέμπλα καί τῆς μετέπειτα ἐξέλιξής τους.

τή θέση τους μέσα στό ἱερό βῆμα, πίσω ἀπό τήν Τράπεζα, στό ἄρθρο του La précieuse croix de la Lavra Saint Athanase au Mont Athos, *CahArch* XIX (1969), 99-101, ἀνατύπωση στόν τόμο *L'art paléochrétien et l'art byzantin, Variorum Reprints*, London 1979, XII. Γιά τήν τοποθέτηση μεγάλων μεταλλικῶν σταυρῶν στόν κυρίως ναό, πάνω σέ σταυροδόχο ὑποδοχή, βλ. D. Pallas, Sur le problème de l'évolution du templon en iconostase (Discussion), *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, 1976,* Ἀθῆναι 1979, 367-368.

64 K. Weitzmann, Three painted crosses at Sinai, *Kunsthistorischen Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag gewidmet*, Salzburg 1972, 23-29, εἰκ. 1, 2, 3, 12.

65 M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, 1976,* Ἀθῆναι 1979, 353-354.

66 *PG* 155, στ. 341-344 καί 345-346.

67 Εὐθ. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καί εἰκόνες τῆς μονῆς Παντοκράτορος τοῦ Ἁγίου Ὄρους, *Μακεδονικά* 18 (1978), 195-196, πίν. 13. Εὐχαριστῶ τόν κ. Τσιγαρίδα, ὁ ὁποῖος μοῦ ἔκανε γνωστές τίς διαστάσεις τοῦ σταυροῦ.

68 Τά παραδείγματα ἰταλικῶν σταυρῶν μέ τήν Παναγία καί τόν Ἰωάννη ὁλόσωμους ἤ σχεδόν ὁλόσωμους, σέ ὀρθογώνια διάχωρα, στίς ἄκρες τῆς ὁριζόντιας κεραίας χρονολογοῦνται στό β' μισό τοῦ 13ου καί στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ. Βλ. ἐνδεικτικά, E. Garrison, ὅ.π. (ὑποσημ. 18), ἀριθ. 530, 533, 542, 545, 547, 548, 556, 559, 567, 568, 569, 571. Γιά τό θέμα τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου, βλ. τίς παρατηρήσεις τοῦ K. Weitzmann, ὅ.π. (ὑποσημ. 64), 29.

Ἀπό ὅσα προηγήθηκαν ἔγινε νομίζω φανερό ὅτι τό ἐρώτημα πού θέσαμε παραπάνω δέν εἶναι δυνατόν νά ἀπαντηθεῖ πρός τό παρόν. Αὐτό πού μποροῦμε νά ποῦμε μέ βεβαιότητα εἶναι ὅτι ὁ σταυρός τοῦ ἐπιστυλίου στά τέλη τοῦ 15ου αἰ. καί στίς ἀρχές τοῦ 16ου ἐξελίσσεται σέ περιοχές πού βρίσκονται στήν ἄμεση ἐπιρροή τῆς βενετικῆς τέχνης, ὅπως ἡ Κρήτη, ἡ Κύπρος καί ἡ Δαλματία, στό σύνθετο σχῆμα τοῦ σταυροῦ μέ τίς εἰκόνες ἀπό κάθε πλευρά, πού θά ὀνομαστοῦν ἀργότερα ἀπό τήν ὀρθόδοξη παράδοση «λυπηρά». Στά τέλη τοῦ 16ου αἰ. φαίνεται ὅτι ἐπικρατεῖ στήν εἰκονογραφία ὁ τύπος τοῦ Ἐσταυρωμένου τῆς δυτικῆς τέχνης καί στή διακόσμηση τό ἄνθινο πλαίσιο στίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ καί τά μεμονωμένα ἄνθη στερεωμένα ἀκτινωτά στίς ἀπολήξεις τους. Οἱ σταυροί, μεγάλων, κατά κανόνα, διαστάσεων, διαμορφώνουν στή βάση τους ἕνα σύστημα στήριξης τῶν εἰκόνων καί σύνδεσής τους μέ τό σταυρό, τό ὁποῖο διακοσμεῖται μέ βλαστούς, δελφίνια καί δράκοντες. Τό σύνθετο αὐτό σχῆμα θά γνωρίσει μεγάλη διάδοση στίς ἐκκλησίες ὅλων τῶν ὀρθόδοξων περιοχῶν κατά τούς δύο ἑπόμενους αἰῶνες. Τό δημοσιευμένο ὑλικό δέν ἐπιτρέπει γιά τήν ὥρα νά μελετηθοῦν οἱ διαδοχικές φάσεις τῆς ἐξέλιξης στήν εἰκονογραφία καί στή διακόσμηση καί νά προσδιοριστοῦν μέ περισσότερη ἀκρίβεια οἱ ἐπιδράσεις. Ὅπως ἔγραφε ὁ Μ. Χατζηδάκης στά 1974, θά ἀπαιτηθεῖ ἀκόμη μιά σημαντική ἐργασία καταλογογράφησης καί ἔρευνας γιά νά φτάσουμε κάποτε σέ ἀσφαλῆ συμπεράσματα σχετικά μέ τά θέματα αὐτά.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - ΕΓΓΡΑΦΑ*

I

1640, Ἰουνίου 27.
Βενετία, Archivio Stato Veneto, Notai di Candia, b. 71 (Zorzi Calamarà), 1.17, c. 163v-164r.

Οἱ ἕλληνες ναυτικοί τοῦ Λιβόρνου ἐξουσιοδοτοῦν τόν Κωνσταντῖνο Ἀργυρόπουλο, ἀπό τά Χανιά, νά παραγγείλει στήν Κρήτη ἕναν ξυλόγλυπτο σταυρό γιά τήν ἐπίστεψη τοῦ τέμπλου τῆς Εὐαγγελίστριας, τῆς ἐκκλησίας πού ἵδρυσαν, μέ τήν ἄδεια τοῦ Δούκα, στό Λιβόρνο.

Ις δοξαν Θεοῦ 1640 Ιουνιου 27 σταὶς Λιβουρνες

+ Εβρισκομενος εδό ο γεροντας ο μισερ Κονσταντινος Αργιροπουλος ὁ Κολιζας απου τα Χανια τις Κριτις και εχοντας γνομι (Θεού θελοντος) να παγι στο τοπον του, εροτοντας μας αν μας χριαζετε τιποτας απο εκηνα τα μερι, εμις ι Ρομει τοσον ι πανδρεμενι οσαν και ι απανδρι που κατικουμεν εδο καί τρογομε το ψομι του Γραν Δουκα, ιγου σαλαριαδι, εστοντας να λαβομεν εξουσιαν απου τον αυτον αφεντη Γραν Δουκα (οπου ο Θεός να + μιν τιν εβρι + <μαντενιρει> το σταδον του) εκτισαμε ενα θιον και ιερον ναον τις Παναγιας Θεοτοκου επονομασμένον Εβαγγελιστριαν, τον οπιον ερχισαμεν απο ολιγον ολιγον να τον εστολιζομεν απο ολα τα χριαζομενα, και τουτο δια καφκισιν και επενον του γενους μας ις τροπον ὁ και ιπερεχομεν παντα ολες τες επιλιπες φιλες και γλοσες. Λιπον ιξεβροντας πός ις τιν Κριτιν εβρισκονται καλι ινταγιαδοροι οπου κανουσι πολες και καλες ευτρεπισες τον εκλισιον, χριαζομενι εμις απο ενα σταβρον ινταγιαδο κατα τιν σινιθιαν της Κριτις, σμιγοντας μερος απο τερας ι πλεον γεροντοτερι (επιδι και τα κατεργα λιπουσι αποντο) σιμβουλεμενι εσιμφονισα-

* Κατά τή μεταγραφή τηρήθηκε ἡ ὀρθογραφία τῶν ἐγγράφων, διορθώθηκε μόνο ἡ στίξη καί κεφαλαιογραφήθηκαν τά ἀρχικά τῶν κύριων ὀνομάτων. Οἱ ἐλάχιστες βραχυγραφίες ἀναλύθηκαν σιωπηρά.

μεν με τον ἀνωθεν μισέρ Κονσταντινο, του οπιου διδομε εξουσιαν καλον του καταβοδιο ις τιν Κρι- τιν, να βρι ενα καλο τεχνιτη και επιτιδιο μαστορα και ινταγιαδορον να μας καμι ενα σταβρον ευμορφον και πλουσιον απου κιπαρισι ινταγιαδο κατα τζι σταβρους οπου τορα μοδερνα κανουσι, ιγουν με φογιαμε και τζιλιους ινταγιαδους, κανοντας μας τεσαρες δελφινους ινταγιαδους απου τους οπιους ι διο να φερουσι απου τιν δεξιαν τιν Παναγιαν καί τιν Μαγδαλινιν καί αλι διο απου τιν αριστερα τον Θεολογον καί τον Εκατονταρχον, και εδοκαμε του και το ξαμαρι ιγουν το μακρος του σταβρου, εδοκαμεν του ακομι καί το πλατος τις εκλισιας δια να κομπατιρι τους δελφινους με τα ικονισματα. Καί οσάν τελιοθι ο σταβρος ος ανωθεν οσόν τον ιθελε σινιβασις με τον Θεον καί με τιν ψιχιν του ομπλιγαριζομαστε να του τα δοσομεν με τουτον τον τροπον, ιγου να σικονι τα τορνεσια απου τιν Κριτιν με καμπιον και τον σταβρον να τονε ιμπαρκαρι με πασα εξοδο εδικιν μας ισε καραβι σιγουρον οπου να ερχετε εδό γι να πιενι τιν Μισινα και οσαν καλος ελθι ο σταβρος ομπλιγαριζομαστε να δοσομεν τα ανωθεν τορνεσια με το αυτο καμπιο εκηνου οπου μας τιν εθελι κονσενιαρι, περιπλέον του διδομεν εξουσιαν να μας εβρι και ενα ζογραφον επιτιδιον και καλον τεχνιτιν τοσον ιστα σανιδια οσάν και ιστον τοιχον, τον οπιον να σινιβασι απο κιθεν να μας τον πεψι εδό με πασαν εξοδον εδικιν μας, δια να μας ζογραφισι τον σταβρον, του οπιου τασομεν να του δοσομεν ενα καιλι απου τις εκλισιας να στεκαιτε χορις νικι οσόν καιρό δουλεβγι τις εκλισιας και να του κανομεν και τες εξοδες. Καί οσάν τελιοθι ο σταβρος ανισος και σιμφονισομεν θελι μας ζογραφισι καί τιν εκλισιαν καί παλιν οταν θελι να μισεφσι να του διδομε τιν εξοδον του να γιαγερνι στο τοπον του. Και ουτος εγινι ι παρουσάν δια χιρος του εβλαβεστατου μας εφιμεριου κουρατου Σπιριδονος ιερεος του Καλογεροπουλου απο τι Ζακιθο εστοντας να τονε παρακαλεσομεν, και δια πλεον βεβεοσιν τις πιστεος θελουσι ιπογραψι και αποκατο ο γουβερναδορος, ο πρεβεδιτορος, ο καμαρλενγγος και αλι οσι προεστοτερι.

< Σπιριδονος ιερευς ο Καλογεροπουλος απο Ζακινθο και εφιμεριος τις εκλισιας τον Ρομεον σταις Αλιβουρνες παρακαλεμενος.

< Τιμοθεος ιερομοναχος Κιπρεος και εφιμεριος του ανωθεν ναου γραφο με το ιδιο μου χερι καί στεργο τα ανωθεν.

< Εγό Μπερναρδος Φουλες Κριτικος οσάν γουβερναδορος της εκλισιας γραφο με το ιδιο μου χερι καί στεργο τα ανωθεν.

< Εγό Νικολος του Γρακια απο τιν Χιον προβεδιτορος τις Εβανγγελιστριας στεργο τα ανωθεν και δια χιρος μου επεγραψα.

+ ὤ καμαρλενγγος μιν ιξεβροντας γραματα εκαμε ενα σταβρον

< Διμιτριος Αβασταγος γραφο και στεργο τα ανωθεν.

II

1642, Δεκεμβρίου 4.
Βενετία, Archivio Stato Veneto, Notai di Candia, b. 85 (Giorgio Carofilli), l.1, c. 160v-161r.

῾Ο γλύπτης Θωμᾶς Μπενέτος, πού εἶχε ἀναλάβει νά σκαλίσει τό σταυρό καί τά λυπηρά τῆς ἐκκλησίας τῆς Εὐαγγελίστριας τοῦ Λιβόρνου, ζητᾶ ἀπό τόν Κωνσταντίνο ᾿Αργυρόπουλο μιά παράταση τριῶν μηνῶν γιά τήν παράδοση τοῦ ἔργου, τό ὁποῖο θά πρέπει νά ἔχει ὁλοκληρωθεῖ ὥς τό τέλος Μαΐου τοῦ 1643.

εις τας 4 του ανοθεν [Δεκέμβριος 1642]

+ ᾿Εχοντας ηνστρουμεντο παρακαλεμενο στας 25 του Αγουστου 1642 εις τους ατους του αφεντη Νικολο Ζερβου νοταριου ο αφεντης Θομας Μπενετος ντιτο Νομικο ποτε μισερ Νι-

κολο απου την παρουσαν χοραν και ο αφεντης Κοσταντις Αργιροπουλος λεγομενος Κουλιζας ποτε μισερ Γεοργιλα απου τα Χανια με το ωπιο εμπλιγαριστικε ο ανοθεν αφεντης Θομας να καμι εναν σταβρο με τα καπιτολα του οδια να τονε βαλουν εις την ιπεραγια Θεοτοκο τες Αλιγουρνες, μετα τουτο, να ηνε κρατιμενος ο αφτος Αργιρος να πεψι τα ξιλα του αυτου σταβρου εος ολον τον Σετεμβρι τον περασμενο οδια να τονε φηνιρι να τον εχι ξετελεμενο εος ολον τον Φεβρουαριον προτον ερχομενον 1642, αλεος να ηνε αστρετος δια του γασταλδου και ος καθος πλια ξεκαθαριστα φενετε εις το ανοθεν ηνστρουμεντο και οσαν ις εκινο, και διατι ο ανοθεν Αργιροπολος δεν ιπεψε τα αφτα ξιλα ατεμπο, σταντες να ιτανε κακι κερι, παρα μονο τζι 25 του Νοεμβριου του περασμενου καθος λεγουν και δε μποροντας εις το ανοθεν τερμενο του Φεβρουαριου να τονε φηνιρι ο ανοθεν Θομας δια ταφτος, δια να μην πεσι εισε πλιοτερην χασουρα, επαρακαλεσε τον ανοθεν αφεντη Αργιροπουλο να του καμι την κατοθεν αμπιλιτα, επιδι κε να μην ιφερε τα ανοθεν ξίλα ατεμπο, δια ταφτος με δηναμιν του παροντος φανερου ηνστρουμεντου ο ανοθεν Αργιροπουλος αμπιλιταρι τον ανοθεν αφεντη Θομα οδηα αλους μηνες τρις, αρχιζοντας απου τον Μαρτι 1643 και φινιρουν εος ολον τον Μαι 1643, οδηα να ηνε κρατιμενος εος τοτες να φηνιρι τον ανοθεν σταβρον και καπιτολα του, αλεος και δεν τον ηθελεν εχι φηνιδο ετοτες και ισε ετιον καζον να ηνε αστρετος με δηναμιν του ανοθεν ηνστρουμεντου, σταντες και να μην ντισπρατζαρουντε απο εκηνο ισε οτι κοντενιρι, λαουνταροντας το ντε νοβο ισε ολες του τες παρτες, μετα τουτο αλιθηνα να μπορι να πεψι ο ανοθεν Αργιροπουλος διο κορμους οδια να γενουν τα φογιαμε του αυτου σταυροῦ και να πεψι και αλο ξιλο να γενουν 25 φιορετα του αυτου σταυροῦ και αλο ξιλο δια διο ντουλουφηνους επιδη και το ρεστος του αυτου σταυρου ευρισκετε εις τα χερια του ανοθεν αφεντη Θομα και ετζι ηνε πρεζεντι και κοντεντι εις ολα τα ανοθεν και τα εξις. Μαρτιρες παρακαλετι ο αφεντις Μανολακις Φρακος ποτέ Φραγγια και μισερ Νικολος Ντεαλβιζες ποτέ Στρατι απου την παρουσαν χοραν.

III

1643, Δεκεμβρίου 19.
Βενετία, Archivio Stato Veneto, Notai di Candia, b. 71 (Zorzi Calamarà) l.13, c. 162v.

Ὁ γλύπτης Θωμᾶς Μπενέτος βεβαιώνει, μέ ἰδιόχειρο σημείωμά του, ὅτι πληρώθηκε γιά τήν ἐργασία του καί ὅτι ὁ Ἀργυρόπουλος ἐξόφλησε ὅλα τά ἔξοδα πού ἔγιναν γιά τήν κατασκευή τοῦ σταυροῦ τῆς Εὐαγγελίστριας.

Adi 19 Dicembrio 1643

+ Ενεφανικασι ις το καντζελο εμενα του νοδαρο ο αφετης ο Κοσταντις Αργιροπουλος Κουλιζας απου τα Χανια και ο αφεντις Θωμα Μπενετος ιντα γιαδορος κατικουμενος τιν σιμερο εδὸ ιστιν χορα, ι οπιι μου επρεζενταρασι μια γραφι οβερ καουτζιον οπου ικαμε ο αυτος αφεντης Θωμας του αυτου αφεντη Κοσταντη τζι 15 ετουνου του μινος γραμενι με το ιδιον του χερι, με το οπιο ὤμολογα πος επιρε και επαραλαβε απου το λεγομενο αφεντη Κοσταντη τελια σοτισφατζιον και πλερομι ρεαλε ιστο σταβρο οπου του ικαμε τον καιρο τον περασμενο και εφινιρισε τονε ισε μερες περασμενες και δεν εχι να λαβι απου τιν αφεντια του τιποτας καθος ι αυτι γραφι ξεκαθαριζετε και εδοκασι μου τιν και ι διο μεριδες, εμπροστας τον κατον γεγραμενον μαρτιρον να τινε ρεγιστραρο ις τζι ατους μου για παντοτινη καουτζιον του ανωθεν αφεντη Κοσταντι, αμπρομπάροντας και κονφερμαροντας τι ις ολα τζι τα μερι και θελουσι και παντα να εχι τιν χρεοφελετικιν τζι εξεκουτζιον και ετζι τα ανωθεν μερι ινε πρεζεντι και κοντεντι.

σεγβιταρι ι ανωθεν γραφι καθος κιτετε

αχμγ: ις τζι 15 του δικαιμπριου ις το Καστρο τζι Κριτις

+ ομολογο εγό Θωμας Μπενετος ινταγιαδορος πος ιμε πλερομενος και σοτισφαδος απου τον αφεντη Κοσταντι Αργιροπουλο Κουλιζα ις το σταβρο απου του ικαμα με πασα του ορδενια και δεν εχου να λαβο ντιποτας μιδε πολι μιδε ελιγο, και σταντες να με πλεροσε θελομε και οτι σκριτο εχομε καμομενο νανε κομενο και ανουλαδο. Ξεκαθαριζο και οξο απου τι πλερομη μου εμενα ογια τι τεχνι μου επλεροσε ο ανωθεν αφεντης Κοσταντις και το μαραγγο και τζι ταβλες και οτι αλες σπεζες εκαμνασι χρια οστε και εξετελεφτι και ο λεγομενος σταβρος και δε χροστι καμια λογις τιποτας και ετουτο ογια καουτζιον του.
< Εγό Θώμα Μπενετος απανογεγραμενος γραφο με το ιδιο μου χερι και στεργο τα ανωθεν Μαρτυρες παρακαλετοί ο ευγενης αφεντης Μπενετο Νταρμανος ιος του αφεντη Αντωνι και μισερ Μανουσο Γιουργα ποτε μισερ Γιοργι.

IV

1643, Δεκεμβρίου 20.
Βενετία, Archivio Stato Veneto, Notai di Candia, b. 71 (Zorzi Calamarà), l.13, c. 162v-163v.

Συμφωνητικό ἀνάμεσα στόν Κωνσταντίνο 'Αργυρόπουλο καί τό Γάλλο Giacomo Amfriss τοῦ ποτέ Mateo, πλοιοκτήτη τῆς ταρτάνας San Giuliano, γιά τή μεταφορά τοῦ σταυροῦ στό Λιβόρνο ἤ τήν Civita Vecchia.

Adi 20 detto [Dicembre 1643]

Havendo il signor Costantin Argiropoulo Culisa dalla Canea, al presente esistente in questa citta di Candia, fatto fabricar et totalmente difinir una croce grande lavorata con intaglio di suprema qualità laqual intende con la giuto del Spirito Santo inviare nel luoco di Aligurnes et consegnarla nella venerabil Chesa della Santissima Madre di Dio nominata Lanunciata, fata fabricare dalli signori Greci che in detto loco di Aligurnes s'atrovano, conforme la ricordo da essi signori Greci datto a detto signor Argiropoulo per una loro scrittura di 27 Giunio 1640, la qual sarà qui sotto registrata. Et avendo di bisogno esso signor Costantin di servirse dell'infrascritto dannaro per finir a pagar essa croce et anco per meterla in qualche vasselo sicuro per farla capitare in detti parti, hà perciò con instantia pregato il molto illustre signor Giacomo Amfriss quodam signor Mateo, francese, al presente ritrovandosi in questa citta, che si contentisse acetar detta croce nella sua tartana nominata San Giuliano, patronigiata da signor Pietro Rugier, et farla capitar in detto loco di Alivorno, in caso che il vasselo andasse overo nel loco della Civita Vechia, nel stato del Santissimo Papa, con pagarli il suo nolo et apreso socorerlo in detto dannaro havendo di bisogno con quelli fornir a saldar et pagar per ultimo suo pagamento di quella la fatura di essa croce, qual signor Giacumo più presto per far cosa grata a esso signor Costantin et alli predetti signori Greci, s'hà contentato a tal sua richesta si come al presente si contenta et per virtù del presente pubblico instrumento gli hà il di presente alla presentia di me nodaro et testimonis infrascrittis reali crosadi d'argento di Spagnia n° setanta sette et li riceve a cambio arisigo et pericolo della soprascritta tartana et di detto signor Giacomo fino in detti loci, nelli qualli loci promete et s'obliga esso signor Constantin fare a detto signor Giacumo il suo bon et real pagamento delli soprascritti suoi realli setanta sette con il loro cambio che cosi d'accordo hanno stabilito di darli et contarli in tutto et per tutto reali cento crosadi, altrimente

sia sotto-posto in ogni danno et interesse et di cambii et di ricambii. Et medesimamente si contenta esso signor Giacumo et aceta in detto suo vasselo con la volonta del patrone la predetta croce, di meterla in qualche luoco sufficiente con tutte le casse che ivi s'atrova et meter anco in detta tartana due botte di vino et anco la persona medesima di detto signor Consantin et un altra persona che intende esso signor Costanti havere in detta sua compagnia, il qualle è il pitore che li soprascritti signori Greci gli hanno ordinato di far andare in detto loco. Et per nolo della santa croce, vino et delle loro duo persone con la loro mesa, si sono medesimamente acordati di doverli pagare in tutto et per tutto, fino li soprascritti loci di Alivorno o vero nella Civita Vechia, realli quaranta cinque, qualli gli doverà pagare esso signor Constantin, oltra li soprascritti realli 100, nel loro arivo in dette parti, assicurandolo con la medesima croce et con il soprascritto vino et ogni altra robba che in essa tartana haverà messo, perche detto signor Giacumo possi prontamente et senza alcuno contrasto sodisfarsi et pagarsi de tutti li soprascritti suoi reali 145, non potendo lui signor Constantin elevar cosa alcuna da detta tartana, s'in prima con integrita non gli haverà contato essi suoi realli 145, compreso il nolo. Et cosi essendo presenti et contenti ambe le soprascritte parti laudano et aprobano omnia premissa et hanno pregato mè nodaro di far il presente pubblico instrumento.

seguita la predetta scrittura autentica e poi restituita al detto signor Constantin

....

Il presente instrumento fu pregato dalle predette parti nella botega del predetto signor Giacumo dove al presente [...] nella piazza pubblica, presenti per testimoni da loro pregati il magnifico signor Steffano Corogona aromatario quondam signor Michel et il signor Battista Darcetti quondam signor Antonio, al presente habbita in questa città.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ἡ φωτογραφία τοῦ Πίν. 113 προέρχεται ἀπό τό φωτογραφικό ἀρχεῖο τῆς Sopprintendenza τῆς Πίζας. Οἱ φωτογραφίες τῶν Πίν. 114 καί 118 δημοσιεύονται μέ τήν ἄδεια τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη καί οἱ φωτογραφίες τῶν Πίν. 115, 116 καί 117 εἶναι ἀπό τό βιβλίο τοῦ G. Gamulin, *The Painted Crucifixes* (βλ. ὑποσημ. 35).

Summary

THE CARVED WOODEN CROSS IN THE EVANGELISTRIA OF LIVORNO (1643) AND THE CROSSES ON THE EPISTYLES OF CRETAN ICONOSTASES

MARIA KAZANAKI-LAPPA

In the Archaeological Museum of Pisa there is a large carved wood and gilt cross, which once crowned the iconostasis of the Evangelistria, the first church to be founded by the Greeks of Livorno in 1605. Four documents in the notarial archives of Candia, which are published in an appendix, provide full evidence about the commissioning of the cross in Crete in 1640, the entrusting of the work to the well-known sculptor Thomas Benetos, its manufacture in 1643 and its dispatch to Livorno at the end of that year together with the painter who was to paint it on the spot. Apart from the evidence about the work itself, the records also throw light on matters connected with the production and traffic of works from Cretan workshops, as well as the role of Crete in the artistic affairs of the time.

The cross is painted with Christ on the Cross and the symbols of the Evangelists on the trilobate terminations of the arms, and it was originally flanked by four icons depicting the persons of the Crucifixion: the Virgin Mary, John, Mary Magdalene and the Centurion; in the eighteenth century these were replaced by later icons. The form of the cross, the iconography and the wood-carved decoration are descended from the large Italian crosses of the fourteenth century.

Basing ourselves on this work, which is precisely dated and can be assigned with certainty to a Cretan workshop, we attempt to make a preliminary study of the question of the origin and development of epistyle crosses on Cretan iconostases. The information from known archival sources is brought together, the depictions of crosses on iconostases in works by the well-known painter Giorgios Klontzas (1562-1608) are examined, and two more crosses are described that are preserved in the katholikon of Sinai and the church of Ayii Pantes at Korčula (Dalmatia) respectively.

Next, the models in fourteenth-century Venetian art for these crosses and icons are identified, and the close relationship between the crosses from Crete and the cross by Paolo Veneziano (end of thirteenth century to 1362) in the church of the Dominicans at Dubrovnik is analysed.

Lastly, reference is made to a series of sixteenth-century crosses on Mt Athos and at Meteora that are the work of Cretan craftsmen, and also to four crosses on Cyprus of the same period; their iconography and wood-carved decoration are examined and their Italian models are identified.

From the observations in the published material it is concluded that the cross on the epistyle of the iconostasis, over the central door, which was a Byzantine practice, evolved in Crete and regions like Cyprus and Dalmatia, which were under the direct influence of Venetian art, in this composite form of a cross with icons on either side of it depicting the persons of the Crucifixion. This evolution must have been completed during the course of the fifteenth century. The form, decoration and icons, which in the Orthodox tradition were called «λυπηρά», were adopted directly from fourteenth-century Venetian art. In the seventeenth and eighteenth century this composite type, following baroque and rococo forms, became widespread in the churches of all the Orthodox regions.

THE SON OF DAVID: A NOTE ON A MOSAIC IN THE CAPPELLA PALATINA IN PALERMO

ERNST KITZINGER

This brief essay, which is offered as a modest personal tribute to Manolis Chatzidakis, is concerned with a single, oddly anomalous detail in the mosaic decoration of the palace chapel of King Roger II of Sicily.

As is well known, the domed eastern half of the Cappella Palatina is adorned with an array of images that largely conforms with that of a typical Byzantine church of the Middle Period. Accordingly, a bust of Christ Pantokrator appears in the summit of the dome, surrounded by a wreath of archangels and angels and, in the drum below, by a chorus of Old Testament prophets displaying open scrolls with appropriate texts (Pl. 119). A dedicatory inscription at the base of the drum yields the date 1143[1].

It is the choice of the text for one of the prophets — King Solomon — that I propose to discuss. Solomon is one of four full-length figures accorded privileged positions in shallow niches on the main axes of the drum. He appears in the niche to the west (Pl. 121) and is faced in the eastern niche by King David, a figure totally remade in the eighteenth century with only the inscribed scroll in his hand surviving from the original twelfth-century work (Pl. 120)[2]. The figures in the other two niches are the Prophet Zacharias (Pl. 122), to the north, and John the Baptist (Pl. 123), to the south, the latter being exceptionally made a member of the prophetic chorus. Eight more Old Testament prophets with inscribed scrolls appear as half-length figures in the spandrels jointly formed by the frames of the four niches and the four squinches that occupy the diagonal positions in the drum.

The texts which the prophets display are quotations from Scripture and in most instances from the writings of the prophet concerned, as is normally the case. All have reference to the Lord, the central figure in the apex of the dome above. Prominent are verses that were taken to be prophecies of the Incarnation and more particularly of Christ's miraculous birth. Others proclaim his supreme authority, his powers and his mercy. All these are familiar themes that normally govern the selection of texts placed in the hands of the prophets surrounding the Pantokrator[3].

Solomon alone is an exception. He does not, as he usually does when he appears as one of the prophets acclaiming the Allruler, display a passage from Proverbs, the Song of Songs, or the Third Book of Kings[4]. Instead, the text on his scroll is taken from the Psalms and reads in translation: "He

[1] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 26 with n. 11.

[2] E. Kitzinger, The Descent of the Dove, *Byzanz und der Westen*, ed. I. Hutter, Vienna 1984, 99ff., esp. 110f.

[3] G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 63ff.; Ντ. Μουρίκη, Αἱ βιβλικαί προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τόν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, *ΑΔ* 25 (1970), Μελέται, 217ff., esp. 249; A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches: A Catalogue*, Copenhagen 1979.

[4] A.-M. Gravgaard, *op.cit.*, 82ff., provides a useful compilation of texts displayed by Solomon. Erroneously, however, the dome mosaic at Daphni figures twice, once (correctly) under 3 Kings 8,23, a second time (wrongly) under Prov. 9,1. Two

who ate my bread has raised his heel against me" (Ps. 40,10). The reference is not to the Lord's majesty and power or to the Incarnation, but to Christ's Passion and specifically to his betrayal by Judas, the Passion's opening move. Jesus himself alluded to this prophecy at the Last Supper (Jn. 13,18). In Byzantine pictorial art the verse figures, appropriately, in that context[5]. Conversely, in illustrated psalters the verse is often accompanied by a depiction of the Last Supper or the Betrayal[6]. When it is displayed on a scroll the figure holding the scroll is not Solomon but David[7].

Why did the designer of the Pantokrator program at the Cappella Palatina make what is for such a program a wholly exceptional choice of a text and why did he put the text in the hand of Solomon? The answer can only be that he wanted to portray Solomon not merely as a prophet but as being himself a kind of pre-embodiment of Christ. The verse hardly makes sense in relation to Solomon's own life nor was it held to be a saying of his. It makes sense only on the assumption that Solomon was in some way being equated with Christ. He is made to speak words that could have been spoken — and were, in fact, paraphrased — by Christ in reference to his own fate on earth.

The idea of Solomon as an antetype of Christ is familiar in Byzantine thought. The subject has been greatly elucidated in recent years by Anna Kartsonis in the context of her excellent and comprehensive study of the iconography of the Anastasis, a scene in which Solomon came to be represented regularly together with David, his father[8]. As Anna Kartsonis has shown, a key text here is Psalm 71, a passage from which was chosen, again quite exceptionally, for the scroll held by David in the niche opposite to Solomon's in the Cappella Palatina[9]. Dedicated by David to Solomon, Psalm 71 prophesies the glorious reign of "the King's son". But Christ, too, in terms of his human ancestry, was the Son of David (Mt. 1,1). "David in effect prophesies the incarnation and reign of his other son through the Virgin"[10]. Verse 6 of the psalm, which is the text displayed by David in the Cappella Palatina, speaks of the rain that will descend on the fleece, a reference to the story of Gideon which had long been taken to be an antetype of the virgin birth[11].

monuments which should be added to Gravgaard's list are St. Sophia in Novgorod, where Solomon is depicted with a quotation from Prov. 9,1 (V. N. Lazarev, O rospisi Sofii Novgorodskoi, *Drevnerusskoe iskusstvo: Chudoshestvennaya kultura Novgoroda*, Moscow 1968, 7ff., esp. 44) and the Kosmosoteira at Pherrai, where his scroll is inscribed with a passage from 3 Kings 8,1 (S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, Munich 1985, 197f. and fig. 128).

[5] Rossano Gospels, 5 (Last Supper and Washing of Feet); see *Codex Purpureus Rossanensis*, Rome and Graz 1985, *Commentarium* (1987), 55, 67ff., 116, 131ff. (W. C. Loerke). Venice, S. Marco, mosaic in south vault of central dome (Last Supper); see O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago and London 1984, I, 95 and fig. 125. In the *Hermeneia* the verse is listed as a text for the Betrayal (ed. A. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1909, 81).

[6] S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux*, Paris 1978, s.v. "Psaume 40".

[7] Rossanensis miniature and S. Marco mosaic (see above, n. 5; A.-M. Gravgaard, *op.cit.*, 62, no. 121, mistakenly lists the verse at S. Marco as though it were displayed by Jeremiah). The *Hermeneia* (see n. 5) also calls for the verse to be displayed by David.

[8] A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton N.J. 1986, 186ff.

[9] E. Kitzinger, *op.cit.* (n. 2), 111f. There is no reason to assume with P. Benedetto Rocco that in the Cappella Palatina the texts held by David and Solomon were interchanged (La Cappella Palatina di Palermo: lettura teologica, *BCASic* 4 (1983), 21ff., esp. 31). In the Septuagint Psalm 71 is not, as P. Rocco claims, inscribed "by Solomon" but "to Solomon" (Εἰς Σαλωμών). It is Psalm 40, inscribed "to David", which might in theory be attributed to Solomon, but normally David is represented as its author as well (see above, n. 7).

[10] A. Kartsonis, *op.cit.* (n. 8), 192.

[11] *Ibid.*; E. Kitzinger, *op.cit.* (n. 2), 107ff.

The "King's son" of Psalm 71, then, is Christ as well as Solomon. The point was made already by Origen, who cited Solomon's name ("the Peaceful One") in additional support of this interpretation[12]. In Byzantine art the theme of Christ's Davidic descent assumed unprecedented importance after the defeat of Iconoclasm. It was in order to emphasize Christ's human genealogy — and, it should be added, his royal genealogy in particular — that David and Solomon came to be singled out among those awaiting his advent in limbo[13]. Solomon's position in this genealogy was especially meaningful. The unusual choice of a text relating to Christ's Passion for Solomon's scroll in the Cappella Palatina makes sense only in this light. The words foretell the earthly fate awaiting the Son of David.

The theme of sonship was subtly reinforced by the choice of occupants for the other two niches in the drum beneath the chapel's dome. It seems odd that Zacharias, a minor prophet, should have been given so prominent a position when major figures such as Isaiah, Jeremiah and Ezekiel had to be content with half-length portrayals in the spandrels above the niches. As for John the Baptist, his very presence among the prophets in a Pantokrator dome is an anomaly[14]. One cannot help suspecting that his depiction here was meant to introduce a degree of ambiguity regarding the identity of the figure in the niche opposite. No doubt this is Zacharias, the prophet. The text on his scroll is taken from his book (Zach. 9,9). But with his priestly attire and the censer he holds in his hand he was also meant to call to mind Zacharias, the father of the Baptist. Although confusion between the two Zachariases was common in the Middle Ages in this case the ambiguity is surely deliberate[15]. What the designer of the program did in the case of Zacharias is wholly in keeping with what he did in the case of Solomon. The latter, by virtue of his text, is also Christ; Zacharias, by virtue of his costume and his pairing with John, is also the Baptist's father.

It may well be that reinforcement of the "father-son" theme was the designer's primary purpose in assigning Zacharias his prominent place. But there could also have been another reason for aligning him with David and Solomon. Like them Zacharias had — or, at any rate, was thought to have — a close association with the Temple in Jerusalem[16]. Clearly, he who devised this iconographic

[12] *PG* 12, col. 1521; also cols. 1069-1072 (A. Kartsonis, *op.cit.* (n. 8), 191 with n. 104). The christological interpretation of Psalm 71 was further elaborated by Theodoretus (*PG* 80, col. 1428f.).

[13] "The joint appearance of the two kings in the Anastasis succeeds in drawing attention to Christ's davidic ancestry, asserting the humanity of the Logos Incarnate in an image that illustrates the effect of his powerful divinity" (A. Kartsonis, *op.cit.* (n. 2), 198).

[14] The notion of the Baptist as Prophet is, however, well attested. In the rite of the Proskomidi in the liturgy that goes under the name of John Chrysostom a particle of the bread is set aside in memory of John, the prophet and forerunner, as well as a number of Old Testament prophets (F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, 358). A version of the Lives of the Prophets attributed to Epiphanius of Cyprus concludes with a brief biography of John the Baptist (*Prophetarum Vitae Fabulosae*, ed. Th. Schermann, Leipzig 1907, 24f.; see also *ibid.*, 1f., for a list of prophets, likewise attributed to Epiphanius, which ends with John).

[15] Pseudo-Epiphanius' Lives of the Prophets, referred to in the preceding note, may be cited here once more. In this text the biography of John the Baptist is preceded by an entry for Zacharias, his father, and another for Symeon (*ibid.*, 23f.). The latter, too, is represented in the mosaics beneath the dome of the Cappella Palatina, being a principal figure in the scene of the Hypapante on the western arch. In the Latin world the triad Zacharias - Symeon - John the Baptist figures in the famous sermon *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*, falsely attributed to Augustine, in which the testimonies of these same three New Testament personages are added to the sayings of Old Testament prophets that were held to foretell the advent of Christ (*PL* 38, col. 1125f.).

[16] The subject cannot be dealt with *in extenso* in the present context. It involves a confusion between the author of the Book of Zacharias and a prophet of the same name who was killed in the court of the Temple (2 Chron. 24, 21). Zacharias, the father of John the Baptist, was also intimately linked to the Temple.

program had a penchant for investing one and the same subject with a variety of meanings and one cannot always readily decide upon an order of priority among these meanings. Of all his figures, however, Solomon is probably the most heavily charged. Not only is he the son of David, an antetype of Christ and the builder of the Temple, but he is also the wise and just ruler *par excellence*. It is therefore most appropriate that he should feature prominently in the palace chapel of the Norman king and more particularly in a view of its interior looking westward. The nave of the Cappella Palatina — this is becoming increasingly clear — was very much in the nature of a throne room. Appearing, as he does, on top of the arch which frames the view of the nave from the east, Solomon dominates what may be called the "facade" of that room[17]. His is indeed a figure of multiple import.

[17] S. Ćurčić, Some Palatine aspects of the Cappella Palatina in Palermo, *DOP* 41 (1987), 125ff., esp. 142f. Research on the Cappella Palatina currently being carried out by William Tronzo will further explore the appearance and the function of the nave of the chapel as originally designed under Roger II and the changes that were brought about subsequently. E. Borsook, in her study of the royal programs of the Siculo-Norman mosaics published after this article had gone to press, speaks of the entire chapel as an "audience hall" (*Messages in Mosaic*, Oxford 1990, 20ff.). The text displayed by Solomon is cited (p. 46) but not commented on.

Η ΔΙΑΠΟΜΠΕΥΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑ ΡΟΔΟΥ

ΗΛΙΑΣ Ε. ΚΟΛΛΙΑΣ

Η εκκλησία του Αγίου Νικολάου[1] βρίσκεται μέσα στο χωριό Τριάντα, που απέχει 8 χλμ. νοτιοδυτικά της πόλης της Ρόδου. Είναι ένα μονόχωρο καμαροσκέπαστο κτίσμα, μήκους, χωρίς την κόγχη του Ιερού Βήματος, 6,70 μ. και πλάτους 5 μ., που έχει οικοδομηθεί σύμφωνα με τον ισόδομο τρόπο τοιχοποιίας από ροδιακή ξανθωπή ψαμμιτική πέτρα.

Ένα μεγάλο μέρος από το ζωγραφικό διάκοσμο της εκκλησίας έχει καταστραφεί εντελώς. Τη μεγαλύτερη ζημιά την έχουν πάθει οι τοιχογραφίες του Ιερού Βήματος και του βορινού τμήματος της καλυπτήριας καμάρας. Στο δυτικό τοίχο δε διασώζεται ούτε ίχνος ζωγραφικού διακόσμου, γιατί σ' αυτόν έγιναν μεγάλες οικοδομικές επεμβάσεις στην πρώτη τριακονταετία του αιώνα μας.

Στο Ιερό Βήμα έχουν απομείνει μόνο τμήματα του ευχαριστιακού-λειτουργικού κύκλου. Οι επιφάνειες της νότιας και βορινής πλευράς του ναού, από το κλειδί της καλυπτήριας καμάρας μέχρι το δάπεδο, είναι οργανωμένες καθεμιά σε πέντε επάλληλες ζώνες: σ' εκείνες που βρίσκονται ψηλά και κοσμούν την καμάρα, τρεις νότια και τρεις βορινά, και σε δύο ακόμα που καλύπτουν τους κάθετους τοίχους. Στις τρεις πρώτες εξιστορούνται επεισόδια από το βίο, τα πάθη και την Ανάσταση του Χριστού μέσα σε πίνακες πλαισιωμένους με κόκκινη ταινία. Την τέταρτη ζώνη του βορινού τοίχου, που είναι αρκετά στενή, τη διατρέχουν ζωγραφισμένα μικρά συνεχόμενα κοκκινωπά τόξα στηριζόμενα σε φουρούσια (στο νότιο τοίχο δε διακρίνεται τίποτα). Στην πέμπτη[2] και κατώτερη ζώνη δεν έχει διατηρηθεί τίποτα.

Η τρίτη βορινή ζώνη αρχίζει με την απεικόνιση της Κρίσης του Χριστού από τους Αρχιερείς και τον Πιλάτο σε δύο ξεχωριστές σκηνές. Η θρησκευτική ηγεσία των Ιουδαίων και η πολιτική ρωμαϊκή εξουσία πήραν απόφαση: θάνατος. Δεν απομένει λοιπόν παρά η εκτέλεση της ποινής, η σταύρωση. Κι όμως στον Άγιο Νικόλαο των Τριάντα και σ' άλλες εκκλησίες παλιότερες, σύγχρονες και νεότερές της, ακολουθούν τρεις ακόμα σκηνές (αλλού και περισσότερες): ο Εμπαιγμός (Πίν. ΙΒ΄ και 124-126), ο Ελκόμενος (Πίν. ΙΓ΄ και 127-128) και σε μια ενιαία παράσταση η Άρνηση του Χριστού να πιει τη χολή και η Ανάβασή του στο Σταυρό (Πίν. ΙΔ΄ και 129).

[1] Το άρθρο αποτελεί τμήμα της διδακτορικής μου διατριβής με θέμα: *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίτ) στη μεσαιωνική πόλη*, που υποστηρίχθηκε και εγκρίθηκε την άνοιξη του 1987 στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Εδώ έγιναν μικρές τροποποιήσεις στη διάταξη του κειμένου για να μπορέσει να σταθεί ως ανεξάρτητο άρθρο.

[2] Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία του ζωγραφικού διακόσμου του Αγίου Νικολάου μας κάνουν να πιστεύουμε ότι αυτός χρονολογείται στην εικοσαετία 1490-1510. Εδώ δε θα δοθούν περισσότερα στοιχεία για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών, γιατί έχουμε την πρόθεση να παρουσιάσουμε μόνο την εικονογραφία των σκηνών που εξιστορούν τη διαπόμπευση του Χριστού.

Ο Εμπαιγμός του Χριστού (Πίν. ΙΒ' και 124-126)

Η γιγαντιαία μορφή του Ιησού κάθεται σ' έναν ορθογώνιο, χωρίς ράχη, θρόνο, ντυμένη με μια τριανταφυλλιά χλαμύδα, κρατώντας στο δεξί χέρι ένα καλάμι. Ξυπόλητος πατά σ' ένα υποπόδιο. Έχει δεμένα τα μάτια με μια πάνινη ταινία κι έχει γύρει εξουθενωμένος το κεφάλι αριστερά. Γύρω ο όχλος, άτομα κάθε ηλικίας, γέροι με μακριά άσπρα γένεια και φακιόλια στο κεφάλι, άντρες ώριμοι με μαύρα γένεια, που φορούν σαρίκια ή φακιόλια, και νέοι αμούστακοι. Οι παρευρισκόμενοι στρατιωτικοί είναι τέσσερις, δύο στην επάνω δεξιά γωνία του πίνακα κι ένας στην αριστερή, και σαλπίζουν. Επίσης δεξιά, πίσω από το Χριστό, ένας γενειοφόρος στρατιωτικός, ίσως ο επικεφαλής. Όλο τούτο το πλήθος κινείται, θορυβεί και ασχημονεί εμπαίζοντας το Χριστό. Ελάχιστες μορφές κρατούν τα προσχήματα, όσες είναι στριμωγμένες ανάμεσα στους άλλους και δεν τους αφήνονται περιθώρια για ζωηρές κινήσεις και αισχρές χειρονομίες.

Μπρος στο θρόνο του Χριστού τέσσερις άντρες έχουν γονατίσει και προσκυνούν. Δύο σαρικοφόροι, ο ένας κοντά στο θρόνο κι ο άλλος στην άκρη, χειροκροτούν με μανία. Εκτός από τους τέσσερις σαλπιγκτές ή ζουρνατζήδες στις επάνω γωνιές, τρεις στρατιώτες και ένας Εβραίος, δύο ακόμα γραφικές μορφές στην κάτω αριστερή γωνία φαιδρύνουν την ατμόσφαιρα παίζοντας μουσικά όργανα. Στο πρώτο επίπεδο ένας νέος με κοντό χιτώνα κι ένα σκιάδι στο κεφάλι με φτερό παίζει άσκαυλο. Πιο πίσω ένας γέρος με διχαλωτό γένι, ένα περίεργο σκιάδι, κοντό χιτώνα και ψηλά υποδήματα, κρατά με το δεξί χέρι ένα ξύλο και κτυπά το τύμπανο, που έχει κρεμασμένο μ' ένα κορδόνι από το λαιμό του. Με το αριστερό χέρι κρατά μπρος στο στόμα του μια φλογέρα. Διακρίνονται ακόμα δύο οργανοπαίκτες, δεξιά ένας νέος τυμπανιστής κι ένας άλλος αριστερά, στο ύψος των ώμων του Χριστού, που με τα δύο του χέρια παίζει φλογέρα.

Δεξιά δύο νέοι με ξυρισμένα κεφάλια, οιστρηλατημένοι, χορεύουν με σηκωμένα τα χέρια πάνω από το κεφάλι τους. Εκεί που ο ζωγράφος των Τριάντα ξεπερνά σε τόλμη κάθε προηγούμενο, αλλά νομίζουμε και κάθε επόμενο, στην παράσταση του Εμπαιγμού τουλάχιστον, είναι οι χυδαίες χειρονομίες και στάσεις μερικών αντρών του όχλου. Δύο νέοι έχουν σηκώσει το χιτώνα τους και επιδεικνύουν τους γυμνούς γλουτούς τους. Ο ένας απ' αυτούς έχει γονατίσει στο πρώτο επίπεδο μπρος στο θρόνο του Χριστού κι ο άλλος αριστερά έχει σκύψει. Λίγο ψηλότερα από το γέρο μουσικό, αριστερά, ένας γέρος με «σεβάσμια» γενειάδα χειρονομεί χυδαία επιδεικνύοντας στο Χριστό τον αντίχειρα της αριστερής κλειστής παλάμης περασμένο ανάμεσα στο δείκτη και το μέσο, χειρονομία, που θα ονομάζουμε από δω και στο εξής «αιδοίο γροθιά». Την ίδια χειρονομία κάνει και ο νεαρός αριστερά, δίπλα στο Χριστό. Επίσης ο γερο-Εβραίος με τεντωμένο το δεξί χέρι και την παλάμη ανοικτή φαίνεται να μουτζώνει. Δύσκολη είναι η ερμηνεία της στάσης και της χειρονομίας του ψαρομάλλη, που κάθεται στην κάτω δεξιά γωνία με γυρισμένη την πλάτη του προς το Χριστό και σηκωμένο το δεξί χέρι πάνω από το κεφάλι του, που το έχει στραμμένο προς τα πίσω αντικρίζοντας το θέαμα του εμπαιγμού. Είναι πολύ πιθανό ο ζωγράφος να ήθελε να παρουσιάσει έναν άντρα σε κατάσταση μεγάλης ευθυμίας, που έχει κάτσει κάτω γελώντας και χειρονομώντας. Στην επάνω αριστερή γωνία της παράστασης διακρίνεται η επιγραφή: *Ο ΕΜΠΕΓΜΟΣ.*

Αν και στη χριστιανική εικονογραφία εμφανίζεται αρκετά νωρίς η σκηνή του εμπαιγμού[3],

[3] Σε μια τοιχογραφία της κατακόμβης της Prétextat του 2ου αι. μ.Χ. (*DACL*, V.1, εικ. 4141 και VII.1, 1155) εικονίζεται ο Χριστός όρθιος με το ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι. Αριστερά δύο μορφές τον κτυπούν με ραβδιά. Στη σαρκοφάγο αριθ. 171 του Λατερανού του 4ου αι. μ.Χ. (G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, Roma 1929, πίν. CXXXXVI, 3), ένας στρατιώτης κρατά πάνω από το κεφάλι του Χριστού το ακάνθινο στεφάνι.

εντούτοις μέχρι την αρχή της υστεροβυζαντινής εποχής είναι μια αρκετά σπάνια παράσταση και όταν ζωγραφίζεται είναι λιτή, χωρίς τα γραφικά, τολμηρά και καμιά φορά χυδαία επεισόδια, που την πλουτίζουν από την παλαιολόγεια εποχή και ύστερα.

Στο χορευτή, που κινεί πάνω-κάτω τα μακριά μανίκια του δίπλα στο Χριστό, του κώδικα Laur. VI, 23[4], προστέθηκαν γελωτοποιοί, που περπατούν, όπως στο Ιβάνοβο[5], με τα χέρια. Οι σάλπιγγες δεν αρκούν πια, τυμπανιστές, φλαουτίστες κι άλλοι που κτυπάνε κρόταλα, παλαμάκια κτλ. αυξάνουν το θόρυβο, όπως στο Στάρο Ναγκορίτσινο[6] και στο Λέσνοβο[7]. Παντού σχεδόν, ακολουθώντας οι ζωγράφοι το Ματθαίο[8] και το Μάρκο[9], παρουσιάζουν στρατιώτες να γονατίζουν και να προσκυνούν το Χριστό περιπαίζοντάς τον, όπως στο Χιλανδάρι[10], στο Μάρκο[11], στο Πογκάνοβο[12], στη Λαύρα[13], στο Ντομπρόβατ[14] κ.α. Ο όχλος ή οι ρωμαίοι στρατιώτες κτυπούν τον Ιησού με τα χέρια ή με ξύλα, όπως γίνεται στα προαναφερθέντα μνημεία, στον 'Αγιο Νικόλαο d'Arges[15] στον 'Αγιο Νικόλαο στο Πρίλεπ[16] κ.α., πουθενά όμως δε φθάνουν στα άκρα, όπως στα Τριάντα της Ρόδου. Εδώ χειρονομίες, στάσεις και κινήσεις χυδαίες του όχλου εξαίρουν την προσωπικότητα του Χριστού-Θεού, καθώς η τεράστια σε κλίμακα μορφή του μέσα στη γαλήνη της εξουθένωσης έρχεται σε αντίθεση μ' ό,τι γίνεται γύρω του.

Ακολουθώντας οι βυζαντινοί ζωγράφοι την πρωτοχριστιανική παράδοση της Prétextat[17] και της παλαιοχριστιανικής σαρκοφάγου του Λατερανού[18], στήνουν πάντα το Χριστό όρθιο στο μέσον της ταραγμένης σκηνής. Αντίθετα, στα Τριάντα κάθεται σ' ένα μαρμάρινο θρόνο χωρίς ράχη, όπως σε δυτικά έργα[19], π.χ. του Ferrer Bassa[20] (1344), του Maestro di S. Martino[21] (μέσα 14ου αι.), του Jöry Breu[22] (πρώτη πενταετία 16ου αι.), του Fra Angelico[23] κ.ά.

[4] T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971 (στο εξής: *Le tétraévangile*), εικ. 118 και 262.

[5] T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age, *JSav*, janvier-mars 1965, εικ. 4.

[6] G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, πίν. 88.2. R. Hamann-MacLean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, εικ. 302.

[7] G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, πίν. 15.

[8] Ματθ. κζ', 27-30.

[9] Μαρκ. ιε', 16-19.

[10] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927 (στο εξής: *Athos*), πίν. 73.3.

[11] G. Millet - T. Velmans, ό.π., πίν. 98, εικ. 178 (στη δεξιά άκρη).

[12] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, πίν. LXIII.

[13] Millet, *Athos*, πίν. 126.

[14] I. D. Stefanescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peinture murale de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938, 102, πίν. XLV.2.

[15] I. D. Stefanescu, *La peinture en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris 1930 (στο εξής: *La peinture en Valachie*), πίν. 7.

[16] G. Millet - A. Frolow, ό.π., III, πίν. 24.2.

[17] Βλ. υποσημ. 3.

[18] Βλ. υποσημ. 3.

[19] Σε δύο ροδιακά μνημεία, στον 'Αγιο Γεώργιο το Χωστό στο Φιλέρημο (Πίν. 131α) (G. Ferraris di Celle, *La Madonna del Fileremo*, Verona 1988, εικ. 55) και στην Παναγία την Παρμενιώτισσα (Πίν. 130) ο Χριστός εμπαιζόμενος κάθεται σε θρόνο.

[20] G. G. King, Iconographical notes on the Passion, *ArtB* 16 (1934), 292, εικ. 2.

[21] G. Sinibaldi - G. Brunetti, *Pittura italiana de Ducento e Trecento. Catalogo della Mostra giottesca di Firenze del 1937*, Firenze 1937, πίν. 174.

[22] W. L. M. Burke, Lucas Cranach the Elder, *ArtB* 18 (1936), 32, εικ. 10.

[23] Βλ. πρχ. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III.2, Paris 1959, πίν. 30. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh 1966-1971, εικ. 250.

Θα σταθούμε για λίγο στη λεπτή υφασμάτινη ταινία που καλύπτει τα μάτια του Χριστού. Οι Ασίζες της Κύπρου ορίζουν για τους κλέφτες, όταν τους διαπομπεύουν: *Καὶ δι᾽ αὐτὸν κελεύει τὸ δίκαιον καὶ κρίνει καὶ ἡ ᾿Ασίζα νὰ τοῦ πιντελιάσουν*[24] *τοὺς ὀφθαλμούς του, ὅταν τὸν γεβεντίζουν εἰς τὴν χώραν διὰ νὰ τὸν φουρκίσουν, διότι θωρώντα ἠνμπορεῖ νὰ πῇ διὰ ὅλους ἐκείνους τοὺς μισά, οὐ ὁποὺ τοῦ ἔπταισαν ὅτι ὅλοι ἔνι κλέπταις... καὶ δι᾽ αὐτὸν οὐδὲν πρέπει νὰ θωρῇ*[25]. Είναι λοιπόν φανερό ότι παρόμοια συνήθεια ή νόμο είχε υπόψη του εκείνος που ζωγράφισε το πρότυπο της τοιχογραφίας των Τριάντα. Ο διαπομπευόμενος δεν έπρεπε να βλέπει, για να μην κατηγορήσει ως συνενόχους του στο έγκλημά του εκείνους που μισούσε ή που με ζήλο τον βασάνισαν και τον ξεφτέλισαν στη διάρκεια της διαπόμπευσης. Η συνήθεια του κλεισίματος των ματιών του διαπομπευόμενου διαφαίνεται στο δωδεκανησιακό ακριτικό τραγούδι[26] «Ο Πρόσφορος» ή «Ο Μικροκωνσταντής», όπου όταν περνούν τον ήρωα αλυσοδεμένο έξω από το σπίτι της καλής του, εκείνος: *Ντρανίζει τὰ χεράκια του, κόβg᾽ει τὲς ἀλεσίδες, ντρανίζει τὰ ματάκια του, κόβg᾽ει καὶ τὸ μπρισίμι(ν)*[27]. Ο Πρόσφορος (= Πορφύρης), λοιπόν, ή ο Μικροκωνσταντής είχε ραμμένα ή καλύτερα δεμένα τα μάτια του. Εντούτοις, απ᾽ όσο ξέρουμε, είναι εντελώς σπάνια αυτή η λεπτομέρεια για τον κύκλο της βυζαντινής ζωγραφικής. Σε δύο ακόμα ροδιακά έργα, που ανήκουν στην ίδια ζωγραφική τάση με τον Άγιο Νικόλαο, σ᾽ ένα στον Άγιο Γεώργιο το Χωστό (Πίν. 131α) στο Φιλέρημο[28] και σ᾽ ένα ακόμα στην Παναγία την Παρμενιώτισσα (Πίν. 130) της Ψίνθου, ο εμπαιζόμενος Χριστός εικονίζεται με δεμένα μάτια. Επίσης στο αρμένικο τετραευάγγελο[29] της Free Gallery of Art, FGA 32.18, ο Χριστός εμπαιζόμενος στέκεται όρθιος και όλο το κεφάλι του είναι καλυμμένο μ᾽ ένα μεγάλο μαντίλι. Αυτός ο κώδικας όμως ξέρουμε ότι περιέχει εδώ κι εκεί δυτικά εικονογραφικά στοιχεία και είναι πιθανό από δυτικό πρότυπο να προέρχεται και η κάλυψη του κεφαλιού του Χριστού με μαντίλι.

Στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, αντίθετα με τη βυζαντινή, συχνά ο Χριστός στη σκηνή του Εμπαιγμού εικονίζεται με μαντιλοδεμένα μάτια, όπως π.χ. στο φ. 21 του αγγλικού ψαλτηρίου Cotton[30] ms. Nero C VI (μέσα 12ου αι.), στη Maestà του Duccio[31], σε πίνακα του Enrico di Tedice[32], σε τοιχογραφία του Fra Angelico[33] στο μοναστήρι του Αγίου Μάρκου της Φλωρεντίας κ.α.

Από τη διαπόμπευση, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, δεν έλειπαν οι μουσικοί, που συνόδευαν τα σκωπτικά τραγούδια, οιστρηλατούσαν το πλήθος και το εμπνέανε σε χυδαιότητες. Σάλπιγγες[34]

[24] *Πιντελλιάζειν* = δένω κάτι με ταινία. Γαλλικό *bander* και ιταλικό *bindellare* (Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, Lugdoni 1688, 1171).

[25] Κ. Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, VI, Paris 1877, 446.22-29.

[26] Γερ. Δρακίδης, *Ροδιακά*, Αθήναι 1937, 102-103. S. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Α΄, Αθήναι 1935, 83-84. Χρ. Παπαχριστοδούλου, Δημοτικά τραγούδια της Ρόδου, *Λαογραφία* 18 (1959) και 19 (1960) (σε ένα ανάτυπο), 271-273.

[27] Χρ. Παπαχριστοδούλου, ό.π., 272.

[28] G. Ferraris di Celle, ό.π.

[29] S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington 1963, 50, εικ. 160.

[30] E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, London 1969, 113, εικ. 46.

[31] Βλ. πρόχειρα G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916 (στο εξής: *Recherches*), εικ. 658.

[32] E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Roma 1980, εικ. 210.

[33] Βλ. υποσημ. 23.

[34] Από τη χρήση σαλπίγγων στη διαπόμπευση πηγάζει η λαϊκή έκφραση «γίνηκε βούκινο», που αρχικά σήμαινε ότι κάποιος διαπομπεύθηκε και υστερότερα ότι κάτι κοινοποιήθηκε σ᾽ όλο τον κόσμο (Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Αθήναι 1949-1955 (στο εξής: *Βίος*), Γ΄, 203.

καλούσαν το λαό προς θέα και συμμετοχή στη χλεύη, στην ύβρη, στο βασανισμό του δυστυχισμένου. Είναι λοιπόν συνηθισμένο φαινόμενο να απεικονίζονται στον Εμπαιγμό σαλπιγκτές, τυμπανιστές, φλαουτίστες, εκείνοι που κτυπούν κρόταλα ή παλαμάκια κ.ά. Στην οργιαστική σκηνή των Τριάντα, όπως προαναφέρθηκε, συμμετέχουν οκτώ μουσικοί, που παίζουν πνευστά και κρουστά όργανα, γνωστά από παραστάσεις και σ' άλλα μνημεία.

Ψηλά, τέσσερις μορφές, δύο αριστερά κι άλλες τόσες δεξιά, κρατούν με τα δύο χέρια και φυσούν από ένα πνευστό κυλινδρικό όργανο. Οι φθορές που έχει όμως η τοιχογραφία στο τμήμα αυτό δε μας επιτρέπουν να διακρίνουμε αν αυτό το κυλινδρικό όργανο έχει κατά μήκος του σώματός του τρύπες, οπότε θα ήταν ζουρνάς ή πίπιζα, ή δεν έχει, οπότε θα ήταν σάλπιγγα. Στο σχήμα μοιάζουν έντονα με τις σάλπιγγες που παίζουν στρατιώτες στην ίδια σκηνή στο Στάρο Ναγκορίτσινο[35], στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό[36], στο Λέσνοβο[37] κ.α. Όπως κι αν έχει όμως το θέμα του ταυτισμού με το ένα ή το άλλο είδος μουσικού οργάνου και τα δύο εικονίζονται συχνά, ιδιαίτερα από τα παλαιολόγεια χρόνια και ύστερα, στη σκηνή του Εμπαιγμού, αλλά και σ' άλλες που έχουν γιορταστικό χαρακτήρα[38], όπως σε απεικονίσεις Ύμνων, στην παραβολή του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου κ.ά.

Η φλογέρα[39] δε λείπει κατά κανόνα από παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού. Ένας ή περισσότεροι βοσκοί[40] παίζουν ή κρατούν τη φλογέρα καθισμένοι ή όρθιοι κοντά στο κοπάδι τους. Αντίθετα, στη σκηνή του Εμπαιγμού σπάνια συμμετέχει. Εξάλλου ο χαμηλός τόνος της θα ήταν αταίριαστος με τη θορυβώδη ατμόσφαιρα μιας διαπόμπευσης. Εντούτοις, στα Τριάντα δύο άντρες παίζουν φλογέρα. Ο ένας μάλιστα απ' αυτούς τους δύο μουσικούς (Πίν. 125), παράξενη μορφή, γέρος με διχαλωτό τραγίσιο γένι, περίεργο καπέλο, κοντό χιτώνα και ψηλά υποδήματα, έχει κρεμασμένο από το λαιμό του μ' ένα κορδόνι ένα τύμπανο, που το κτυπά, ενώ παίζει τη φλογέρα. Οι απεικονίσεις μουσικών που παίζουν δύο συγχρόνως όργανα είναι αρκετά σπάνιες. Στη ζωγραφική διακόσμηση της μονής Σταυρονικήτα[41] εντοπίσαμε μία ανάλογη παράσταση, όπου στη σκηνή της μεταφοράς της Κιβωτού της Διαθήκης ένας νέος κρατά με το δεξί χέρι ένα κέρας και φυσά και με το αριστερό χέρι κτυπά ένα τύμπανο, κρεμασμένο μ' ένα λεπτό σχοινί από το λαιμό του. Σ' έναν πίνακα που αποδίδεται στον Pedro Garcia de Benabarre[42], ένας άγγελος παίζει τα ίδια μουσικά όργανα των Τριάντα.

Συνήθως στον Εμπαιγμό το ρυθμό τον δίνουν με το βαρύ και δυνατό ήχο τους τα μεγάλα νταούλια[43], που τα κτυπούν με δύο ξύλα. Στα Τριάντα, αντί αυτών εικονίζονται δύο μικρά τύμπανα, εκείνο που κρέμεται από το λαιμό του γερο-μουσικού και ένα άλλο που το κρατά και το κτυπά με ένα κυρτό ξύλο ένας νέος δεξιά. Αν όλους τους οργανοπαίκτες, που είναι σκορπισμένοι και παίζουν τύμπανα, φλογέρες και σάλπιγγες, τους συναντάμε λίγο-πολύ στις παραστάσεις του Εμπαιγμού ως απαραίτητα στοιχεία της διαπόμπευσης, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο και για το νεαρό

[35] G. Millet - A. Frolow, ό.π. (υποσημ. 6), III, πίν. 88.2 και 89.1-2.

[36] Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 40.

[37] G. Millet - T. Velmans, ό.π. (υποσημ. 7), 147-149.

[38] Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα 1976, 162-166, εικ. 2, 7, 39, 40, 60 κ.ά.

[39] Ό.π., 147-149.

[40] Millet, *Recherches*, 114-120.

[41] Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., εικ. 61.

[42] Ch. R. Port, Unpublished early Spanish paintings in American and English collections, *ArtB* 34 (1952), 282, εικ. 10.

[43] Βλ. σχετικά για το νταούλι και το τύμπανο, Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., 117-132.

(Πίν. 125) με τον κοντό χιτώνα, το σκιάδι με το φτερό και τα ξυπόλυτα πόδια, που παίζει άσκαυλο στην αριστερή κάτω γωνία της παράστασης. Ο άσκαυλος, που εμφανίζεται στον ελληνικό χώρο[44] γύρω στον 1ο με 2ο αι. μ.Χ., έχει δύο τύπους, την τσαμπούνα και την γκάιντα[45]. Η σημαντικότερη διαφορά του ενός από τον άλλο είναι ότι ο πρώτος τύπος έχει έναν αυλό και ο δεύτερος δύο. Ο άσκαυλος των Τριάντα ανήκει στον τύπο της τσαμπούνας, που μέχρι σήμερα παίζουν οι Δωδεκανήσιοι. Το λαϊκό αυτό μουσικό όργανο, που το χρησιμοποιούσαν στο μεσαίωνα και στη νεότερη εποχή σ' Ανατολή και Δύση, απεικονίστηκε αργά στη ζωγραφική της ανατολικής Μεσογείου. Τα παλιότερα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική, που ξέρουμε, βρίσκονται σε δύο μνημεία της Κύπρου, στον Άγιο Νικόλαο της Στέγης[46] (14ος αι.) και στο Σταυρό στο Αγιασμάτι[47] (1466). Και στις δύο κυπριακές εκκλησίες, ένας βοσκός στη σκηνή της Γέννησης του Χριστού παίζει άσκαυλο. Αργότερα, στο 16ο αι. πια, ένας νεαρός παίζει γκάιντα στην παράσταση του 16ου Ύμνου στη μονή Βαρλαάμ[48] των Μετεώρων. Στην Προσκύνηση των Μάγων στο τρίπτυχο του Κλόντζα της Βενετίας[49], βοσκός παίζει κι εδώ γκάιντα. Στη Γέννηση του Χριστού (17ου/18ου αι.), που απεικονίζεται στην εκκλησία της Βηθλεέμ[50], βοσκός βαδίζει προς τη φάτνη παίζοντας τσαμπούνα. Στο Μικρό Σωτήρη ή Σωτήρη της Λυγής[51] στη Σύμη, μνημείο τοιχογραφημένο στα 1800, πάλι στη Γέννηση του Χριστού, ένας βοσκός με βράκα και ψηλά στιβάλια υμνεί το Θεό παίζοντας τσαμπούνα.

Αν στη βυζαντινή ζωγραφική, ιδιαίτερα πριν από την Άλωση, ο μουσικός του άσκαυλου είναι μια πολύ σπάνια παράσταση, αντίθετα στη δυτική Ευρώπη είναι ένα πρόσωπο αγαπητό στην τέχνη, τουλάχιστον από το 13ο αι. Συναντάται συχνά στις τοιχογραφίες και στη γλυπτική και κατά κανόνα είναι ένας από τους βοσκούς που υμνούν το βρέφος-Χριστό στην παράσταση της Γέννησής του ή στην Προσκύνηση των Μάγων[52]. Μερικές φορές είναι άγγελος που μετέχει στη χαρά των ουρανών, όταν Ευαγγελίζεται η Παναγία[53]. Άλλοτε πάλι απλός μουσικός στους Αρραβώνες[54]

[44] Ό.π., 198.

[45] Για την τυπολογία του άσκαυλου, βλ. Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., 167-198.

[46] A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1966, 14, πίν. IX.

[47] A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, εικ. 28.

[48] M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, *L'Hellénisme contemporain. Le Cinq-centième Anniversaire de la prise de Constantinople*, 29 mai 1953, εικ. 21. Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., εικ. 56.

[49] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, εικ. 51.

[50] Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., εικ. 3.

[51] Αδημοσίευτο.

[52] Το ελεφάντινο δίπτυχο A. 554-1910 (1340-1350) του Victoria and Albert Museum (από προσωπική παρατήρηση), μικρογραφία στο φ. 32r του χειρόγραφου κώδικα Add. 234247 του Βρετανικού Μουσείου (από προσωπική παρατήρηση), τρίπτυχο του Jerome Bosch στο Μουσείο Prado (L. B. Philip, The Prado Epiphany by Jerome Bosch, *ArtB* 35 (1953), εικ. 1. Fierens-Gevaert, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle*, III, Paris et Bruxelles 1927, 102-103, εικ. 125), Προσκύνηση των Μάγων του Botticelli στη National Gallery του Λονδίνου (*The National Gallery. Illustrated General Catalogues*, London 1973, 61. *National Gallery Catalogues. Earlier Italian Schools*, London 1953, I, πίν. 67), Ευαγγελισμός Ποιμένων (αριθ. A. II-1928) του α' μισού του 15ου αι. στο Victoria and Albert Museum (από προσωπική παρατήρηση).

[53] Heures de Jeanne d'Evreux (πρώτη τριακονταετία του 14ου αι.) του Metropolitan Museum, Cl. Ms. 54, 1.2 (L. F. Sandler, A follower of Jean Pucelle in England, *ArtB* 52 (1970), 363-372, εικ. 3), Heures de Jeanne III de Navarre (ό.π., εικ. 5) κ.ά.

[54] Ο με αριθ. 1887 πίνακας ανώνυμου φλαμανδού ζωγράφου στο Μουσείο Prado (*Museo del Prado. Catalogo de los pinturas*, Madrid 1972, 213).

της Παναγίας με τον Ιωσήφ ή γλυπτό[55] που κοσμεί προσόψεις σπιτιών ή εσωτερικούς χώρους. Μόνο ένα παράδειγμα, όμως, εντοπίσαμε τσαμπουνιέρη να μετέχει σε Εμπαιγμό κι αυτό πάλι στη Ρόδο, στην Παναγία την Παρμενιώτισσα[56], κοντά στο χωριό Ψίνθος (Πίν. 130). Όπως κι αν έχει όμως το πρόβλημα της εμφάνισης του άσκαυλου στη ζωγραφική του Αιγαίου, είναι φανερή η σχέση του τσαμπουνιέρη των Τριάντα με την παράσταση της Γέννησης του Χριστού, του Ευαγγελισμού των Ποιμένων ή της Προσκύνησης των Μάγων. Το κοντό χιτώνιο και το σκιάδι με το φτερό του νέου μουσικού είναι σημάδια της καταγωγής του προτύπου από τις παραπάνω σκηνές. Μοιάζει με τους νεαρούς βοσκούς που παίζουν κάποιο πνευστό μουσικό όργανο δίπλα στη φάτνη, όπου γεννήθηκε ο Ιησούς.

Όπως δε λείπουν ποτέ από τον Εμπαιγμό οι παντός είδους μουσικοί, το ίδιο γίνεται και με τους χορευτές. Χοροπηδούν συνήθως τρελά, κουνώντας, όπως στα Τριάντα, τα χέρια ή τα μακριά μανίκια τους, από το τετραευάγγελο της Λαυρεντιανής βιβλιοθήκης Laur. VI 23[57] (περίπου 1100) μέχρι τις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες. Σε ορισμένα μνημεία, που δεν είναι παλιότερα του β΄ μισού του 15ου αι., όπως ο Άγιος Νικόλαος του Μαγαλειού[58] (β΄ μισό 15ου αι.) Καστοριάς, Πογκάνοβο[59] (1500), Narta Moldivitei[60] (1537) και Ντόμπροβατ[61] Ρουμανίας, μονή Βαρλαάμ[62] Μετεώρων και μονή Ντίλιου[63] (1543) Νησιού Ιωαννίνων, οι χορευτές κρατούν στα δύο τους χέρια από ένα μαντίλι, που το σείουν χορεύοντας. Η χρησιμοποίηση μαντιλιών στους λαϊκούς χορούς συνηθίζεται στις βόρειες βαλκανικές χώρες[64] και στην Ελλάδα. Στην ομαδική όρχηση[65] ο επικεφαλής συνδέεται οπωσδήποτε με το δεύτερο στη σειρά χορευτή με μαντίλι ή καμιά φορά κρατά κι ένα δεύτερο στο ελεύθερο χέρι του. Ο Κουκουλές[66] αναφέρει έναν ατομικό χορό μαντιλιών, που τον χόρευαν στους γάμους στη Σαλαμίνα, στην Προύσα κ.α. Αυτός ο χορός είναι γνωστός από παλιότερες του 15ου αι. απεικονίσεις, όπως αυτή στον Άγιο Νικόλαο d'Arges[67], της Ρουμανίας, όπου στο Συμπόσιο του Ηρώδη η Σαλώμη, χορεύοντας, κρατά στο κάθε χέρι της από ένα μαντίλι. Ήταν λοιπόν κοινότυπο οι χορευτές στον Εμπαιγμό να κινούν μαντίλια την ώρα που χοροπηδούσαν κοροϊδεύοντας το Χριστό. Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του Κουκουλέ πρέπει να ήταν τόσο συνηθισμένος ο χορός των μαντιλιών στη διαπόμπευση, ώστε να δημιουργηθούν οι εκφράσεις[68]: «τον (την) διώξανε

[55] Άγαλμα μουσικού από το «σπίτι των μουσικών» της Reims του β΄ μισού του 15ου αι. (Douzième exposition du Conseil de l'Europe, Paris 1968, *L'Europe gothique, XIIe-XIVe siècles*, Musée du Louvre, Pavillion de Flore, 50, εικ. εξωφύλλου), ξύλινο άγαλμα στην πρόσοψη σπιτιού της γαλλικής πόλης Angers (από προσωπική παρατήρηση), άγαλμα κενταύρου στην τραπεζαρία του καθεδρικού ναού της ισπανικής πόλης Παμπλόνα (από προσωπική παρατήρηση).

[56] Αδημοσίευτη.

[57] Velmans, *Le tétraévangile*, πίν. 29, εικ. 118 και πίν. 57, εικ. 262.

[58] Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953 (στο εξής: *Καστορία*), πίν. 168α και 169α.

[59] A. Grabar, ό.π. (υποσημ. 12), πίν. LVIII.

[60] P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture*, Paris 1930, πίν. XXIII.1.

[61] Stefanescu, *La peinture en Valachie*, 102, πίν. XLV.2.

[62] Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., εικ. 41.

[63] Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, εικ. 28.

[64] M. Golescu, Dances et danseurs dans la peinture des églises roumaines, *RHSEE* 23 (1946), 132-133.

[65] Millet, *Athos*, πίν. 263.2 (Αἰνεῖτε τὸν Κύριον... της Πορταΐτισσας Μεγίστης Λαύρας, του 1719). Φ. Ανωγειανάκης, ό.π., εικ. 39. Κουκουλές, *Βίος*, Ε΄, 223.

[66] Κουκουλές, *Βίος*, Γ΄, 202 και Ε΄, 228.

[67] M. Golescu, ό.π., 132-133.

[68] Κουκουλές, *Βίος*, Γ΄, 202.

με της μπομπής τα μαντίλια», «τον (την) έβγαλαν (πήραν) με της μπομπής τα μαντίλια», «τον (της) παίξανε τα μαντίλια», εκφράσεις που τις χρησιμοποιούσε ο λαός, όταν ήθελε να δηλώσει τον έντονα υβριστικό τρόπο εκδίωξης κάποιου.

Στα Τριάντα, το στοιχείο που ξεχωρίζει τους δύο νεαρούς (Πίν. 126), που χοροπηδούν δεξιά, από τους χορευτές Εμπαιγμών άλλων μνημείων, είναι τα κουρεμένα «εν χρω» κεφάλια τους. Ένας απ' αυτούς μάλιστα μετέχει ενεργά στις δύο επόμενες σκηνές, του Ελκόμενου (Πίν. 128) και της Ανόδου στο Σταυρό (Πίν. 129). Η παλιότερη, απ' όσο ξέρουμε, παράσταση μορφής με κουρεμένο κεφάλι βρίσκεται στο Σινά. Είναι ο νεκροθάπτης, που εικονίζεται δεξιά στη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου σ' ένα επιστύλιο[69] εικονοστασίου του β' μισού του 12ου αι. Εντοπίζουμε και πάλι τη μορφή με το κουρεμένο κρανίο στη Σταύρωση (β' μισό 15ου αι.) του Αντρέα Παβία[70] της Εθνικής Πινακοθήκης Αθήνας και στην εικόνα με την ίδια παράσταση της συλλογής Λομβέρδου[71]. Είναι ένας νεαρός δήμιος που κρατά το καλάμι με το σπόγγο. Την ίδια ακριβώς μορφή ξαναβρίσκουμε και πάλι σε μια φορητή εικόνα με την παράσταση της Σταύρωσης, που αποδίδεται στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο, και βρίσκεται στο Μουσείο[72] των Συρακουσών. Μπορούν να αναφερθούν τέσσερα ακόμα παραδείγματα, κι αυτά στη Ρόδο, στη σκηνή του Εμπαιγμού (Πίν. 130) στην Παναγία την Παρμενιώτισσα, στις σκηνές της Σταύρωσης (Πίν. 131β) και του Εμπαιγμού (Πίν. 131α) στον Άγιο Γεώργιο[73] το Χωστό του Φιλέρημου και στον κύκλο του βίου της Αγίας Αικατερίνης (15ος αι.) στην ομώνυμη εκκλησία (Ιλκ Μιχράμπ) στη μεσαιωνική πόλη, ένας δήμιος[74]. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι η απεικόνιση της κουρεμένης «εν χρω» μορφής είναι αρκετά σπάνια στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη κι από τα εννέα παραδείγματα που έχουμε υπόψη μας τα πέντε βρίσκονται στη Ρόδο.

Στο χώρο της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης η παράσταση της μορφής με το κουρεμένο κεφάλι είναι επίσης σπάνια· με κόπο καταφέραμε να εντοπίσουμε οκτώ φορές την παρουσία της σε ισάριθμα έργα. Στο S. Antonio di Ranverso[75] του Τουρίνου, στην παράσταση του Ελκόμενου (1450 περίπου) ένας ρακένδυτος άντρας, που δίνει την εντύπωση ζητιάνου, προσπαθεί να ανασηκώσει το σταυρό ανακουφίζοντας το Χριστό και δέχεται γι' αυτό στο ξυρισμένο του κρανίο ένα κτύπημα από έναν έφιππο στρατιωτικό. Ο μεγάλος πίνακας του R. Wander Weyden με θέμα τη Σταύρωση[76]

[69] Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήναι 1956, 1958, 105-106, εικ. 97. E. Schwartz, The Whirling Disc. A possible connection between medieval Balkan frescoes and Byzantine icons, *Zograf* 8 (1977), 24 κ.ε., εικ. 8. K. Weitzmann - G. Alibegašvili - A. Volskaja - G. Babić - M. Chatzidakis - M. Alpatov - T. Voinescu, *Les icônes*, Paris 1982, 58.

[70] Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, 173 κ.ε., πίν. 48.2. A. Embiricos, *L'école crétoise*, Paris 1967, εικ. 87. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venise 1974, 188-195, πίν. XXI, 1-2. Ο ίδιος, Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé d'une note sur les rapports de l'art venitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Firenze 1973, 2, σ. 97 κ.ε., εικ. 68. K. Kreidl-Papadopoulos, Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, *JbKSWien* 66, 49-134. Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, *Europalia*, Grèce, 3 octobre - 21 novembre 1982, αριθ. 18. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*. Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 20.

[71] Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 168, πίν. 45.2. Η Ν. Χατζηδάκη (*Εικόνες κρητικής σχολής*, αριθ. 20) πιστεύει ότι η υπογραφή «Εμμανουήλ Λαμπάρδος» και η χρονολογία 1635 είναι πλαστές και τοποθετεί αυτό το έργο γύρω στο 1500.

[72] Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 168. E. Sandberg-Vavalà, ό.π. (υποσημ. 32), 51, εικ. 30.

[73] G. Ferraris di Celle, ό.π. (υποσημ. 19), εικ. 55 και 57.

[74] Θ. Αρχοντόπουλος, Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης στην ομώνυμη εκκλησία της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου, ΑΔ 41 (1986): Μελέτες, σ. 85-100.

[75] H. Decker, *L'Italie gothique*, πίν. 29.

[76] Fierens-Gevaert, ό.π. (βλ. υποσημ. 52), II, εικ. 99. *Museo del Prado*, ό.π. (υποσημ. 54), 783.

στο Μουσείο Prado της Μαδρίτης περιβάλλεται από σκηνές των Παθών. Στη Μαστίγωση του Χριστού ο ένας από τους δημίους έχει κουρεμένο κεφάλι. Ένας κουρεμένος στρατιώτης σέρνει μ' ένα σκοινί το Χριστό στον πίνακα (αριθ. 96) του Ελκόμενου[77] στο Μουσείο Santa Cruz του Τολέδου. Επίσης δύο κουρεμένοι μαστιγώνουν το Χριστό στον πίνακα[78] (αριθ. 1925) του Alejo Fernandez στο Prado. Στο φ. 76 της Βίβλου του Ριχάρδου Β΄[79] (περίπου 1410) στο Βρετανικό Μουσείο, παριστάνεται ο Δαβίδ κουρεμένος. Στον Αρραβώνα της Παναγίας ανώνυμου φλαμανδού ζωγράφου[80] (αριθ. 1887) του Prado, ο Ιωσήφ εμφανίζεται με το κεφάλι κουρεμένο. Στο φ. 6 του κώδικα 4194[81] (16ου αιώνα) της Βιβλ. Universitaria της Μπολώνια, ένας νέος με κουρεμένο κρανίο συνοδεύει τον άγιο Ελίγιο. Στον πίνακα του Baldasare Peruzzi (1481-1536) «η Σωφροσύνη του Σκιπίωνα»[82] (αριθ. 525) του Prado, ένας στρατιώτης παριστάνεται κι εδώ με κουρεμένο κεφάλι. Έτσι λοιπόν με κουρεμένο «εν χρω» κρανίο εμφανίζονται στη βυζαντινή και δυτική ζωγραφική, έστω και σπάνια, άντρες που παίρνουν μέρος στο βασανισμό του Χριστού ή στη Σταύρωσή του, που είναι βασανιστές αγίων, που είναι νεκροθάπτες (εικόνα Σινά), που βεβαιωμένα είναι στρατιωτικοί (πίνακας Baldasare Peruzzi) και σπανιότερα πρόσωπα σεβαστά, όπως ο Δαβίδ στη Βίβλο του Ριχάρδου Β΄, ο Ιωσήφ στον πίνακα του Prado και ο σύντροφος του αγίου Ελιγίου στον κώδικα της Μπολώνια. Εκτός από την περίπτωση της εικόνας του Σινά (β΄ μισό 12ου αι.), τα λοιπά παραδείγματα χρονολογούνται από το 15ο αι. κι ύστερα. Πρέπει επίσης να παρατηρήσουμε ότι τα έργα που βρίσκονται μέσα στο χώρο της μεταβυζαντινής τέχνης δυτικίζουν έντονα.

Ποια λοιπόν ιδιότητα έχουν αυτές οι μορφές στα Τριάντα; Τι δηλώνουν οι ξυπόλητοι και κουρεμένοι νέοι;

Στο μεσαίωνα τα μακριά μαλλιά σε άντρες και γυναίκες τα θεωρούσαν κόσμημα[83] κι ήταν επιβεβλημένο από την κοινωνία ως χαρακτηριστικό του τίμιου ή τουλάχιστον του ευυπόληπτου πολίτη. Υπήρχαν όμως περιπτώσεις, έστω και μετρημένες, που ο μεσαιωνικός άνθρωπος με τη θέλησή του ή βίαια κουρευόταν. Οι Βυζαντινοί, ακολουθούντες πανάρχαιο ελληνικό έθιμο, μετά το θάνατο προσφιλούς προσώπου έκοβαν ή ξύριζαν τα μαλλιά τους, εκδηλώνοντας έτσι το πένθος τους[84]. Επίσης, για λόγους καθαριότητας και υγιεινής κούρευαν τα κεφάλια των στρατιωτών[85]: *καὶ τὰς κουρὰς δὲ αὐτῶν κοντὰς γίγνεσθαι καὶ μὴ ἀφῆναι αὐτοῖς τελείας τρίχας χρήσιμόν ἐστι*, αναφέρεται στα Τακτικά του Λέοντος[86]. Όταν κάποιος αφιερωνόταν στο Θεό υποχρεωτικά δεχόταν τη μοναχική κουρά, που τότε γινόταν «εν χρω»[87]. Ηθοποιοί, θαυματοποιοί, γελωτοποιοί, πρόσωπα που η βυζαντινή κοινωνία δεν τα είχε σε υπόληψη[88], κούρευαν τα κεφάλια τους. Επίσης κούρευαν

[77] M. Revuelta, *Museo de Santa Cruz*, Madrid 1966, 42.
[78] *Museo del Prado*, ό.π. (βλ. υποσημ. 54), 208.
[79] Ch. Kuhin, Hermann Scheere and English illumination of the early 15th century, *ArtB* 22 (1940), 151, εικ. 26.
[80] *Museo del Prado*, ό.π., 213.
[81] *Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia*, Roma 1953, 143, πίν. XXXVb.
[82] *Museo del Prado*, ό.π., 502.
[83] Κουκουλές, *Βίος*, Δ΄, 342 κ.ε.
[84] Ό.π., 214-217.
[85] Ό.π., 353.
[86] *PG*, 170, 729.
[87] Α. Αλιβιζάτος, Η κουρά των κληρικών και μοναχών κατά το κανονικόν Δίκαιον της ορθοδόξου Εκκλησίας, *ΕΕΒΣ* 23 (1953), 233-299.
[88] *PG*, 57, 426 (Χρυσόστομος). *PG*, 37, 1517 (Γρηγόριος ο Θεολόγος). Κ. Σάθας, *Δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, 319.

ή ξύριζαν τα κεφάλια των διαπομπευομένων[89]. Οι αναιδείς λοιπόν νέοι που ασχημονούν και χλευάζουν το Χριστό στις σκηνές του Εμπαιγμού, του Ελκόμενου και της Άρνησης της Χολής, δεν μπορούν παρά να είναι άτομα ανυπόληπτα για τις κοινωνικές αντιλήψεις του 15ου αι., δηλαδή γελωτοποιοί ή ηθοποιοί ή το πιθανότερο άνθρωποι «του σχοινιού και του παλουκιού».

Απομένει να εξετάσουμε τις χλευαστικές και αισχρές χειρονομίες και στάσεις του όχλου, δηλαδή τα χειροκροτήματα, το «αιδοίο γροθιά», την επίδειξη που κάνουν ορισμένοι των γλουτών τους, και τις μούτζες.

Δύο σαρικοφόροι (Πίν. 125) αριστερά χειροκροτούν εμπαίζοντες το «βασιλέα των Ιουδαίων» ή μπορεί και να κτυπούν παλαμάκια, κρατώντας το ρυθμό της βάρβαρης μουσικής που παίζουν η τσαμπούνα, οι σάλπιγγες, οι φλογέρες και τα τύμπανα. Και οι δύο χειρονομίες, χειροκρότημα και παλαμάκια, ήταν φορτισμένες στα βυζαντινά χρόνια με τη σημερινή σημασία τους. Οι θεατές του ιπποδρόμου επευφημούσαν τους αθλητές, εκτός των άλλων, και με χειροκροτήματα[90].

Τα παλαμάκια, που σ' αυτά και σε μερικούς ακόμα ήχους αυθόρμητα παραγόμενους από τον άνθρωπο η εθνικομουσικολογία αναγνωρίζει τις πρώτες εκδηλώσεις στον τομέα της ενόργανης μουσικής, μαρτυρούνται από φιλολογικές πηγές τουλάχιστον από τον 4ο μ.Χ. αι.[91].

Δυο μορφές (Πίν. 124-125), όπως αναφέρθηκε παραπάνω, από τον όχλο των Ιουδαίων χλευάζουν το Χριστό επιδεικνύοντάς του την κλειστή παλάμη τους με τον αντίχειρα ανάμεσα στο δείκτη και το μέσο («αιδοίο γροθιά»), χειρονομία γνωστή στους μεσογειακούς λαούς από την αρχαιότητα[92]. Συμβόλιζε το γυναικείο αιδοίο[93] και είχε αποτροπαϊκή σημασία[94]. Αργότερα κατάντησε βρισιά. Εντούτοις, παρόλο που ήταν πολύ διαδεδομένη αυτή η χειρονομία στο λαό, είναι άγνωστη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αντίθετα, στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, από τα μέσα τουλάχιστον του 14ου αι., γίνεται μία από τις συνηθισμένες ύβρεις κατά του εμπαιζόμενου Χριστού, όπως στους πίνακες του Ferres Bassa[95], του Maestro di S. Martino alla Palma[96] (μέσα περίπου του 14ου αι.), του J. Bosch[97] στη National Gallery του Λονδίνου κ.ά. Αυτή η χειρονομία για τους δυτικούς ζωγράφους γίνεται ένα από τα τυπικά «όργανα πάθους»[98] του Χριστού, που περιβάλλουν συχνά την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης μαζί με τη λόγχη, το σπόγγο, τα καρφιά κτλ.

Δύο νέοι (Πίν. 124, 125), ο ένας μπρος, στο πρώτο επίπεδο, κι ο άλλος αριστερά, έχουν φθάσει στα άκρα της χυδαιότητας με τους γυμνούς, προτεινόμενους στο Χριστό, γλουτούς τους. Οι βυζαντινοί ζωγράφοι δεν αποφεύγουν να απεικονίσουν γυμνό το ανθρώπινο σώμα, αν και αυτό αποδίδεται με δυσανάλογα μέλη, συμβατική ανατομία και σχεδόν κατά κανόνα χωρίς γεννητικά

[89] Βλ. πιο κάτω, υποσημ. 159-187.

[90] Κουκουλές, *Βίος*, Γ΄, 133.

[91] Φ. Ανωγειανάκης, ό.π. (υποσημ. 38), 90-91.

[92] Ν. Πολίτης, Υβριστικά σχήματα (σφάκελο, μούτζα, πούλος, σαμάρκο), *Λαογραφία* Δ΄ (1912-1913), 664.

[93] Α. Κεραμόπουλλος, *Ο αποτυμπανισμός. Συμβολή αρχαιολογική εις την ιστορίαν του ποινικού δικαίου και την λαογραφίαν*, Αθήνα 1923, 125.

[94] Βλ. υποσημ. 92 και 93.

[95] G. G. King, ό.π. (υποσημ. 20), 292, εικ. 2.

[96] Βλ. υποσημ. 21.

[97] *The National Gallery* (βλ. υποσημ. 52), 58.

[98] Κώδικας 469 της βιβλιοθήκης Mazarine (Ch. Kuhn, ό.π. (υποσημ. 79), εικ. 40), πίνακας φλαμανδού ζωγράφου του Metropolitan Museum της Ν. Υόρκης (E. Panofsky, The Friends, Annunciation and the problem of the Ghent altarpiece, *ArtB* 17 (1935), 465, εικ. 31), δύο πίνακες που τους αποδίδουν στο εργαστήριο του ζωγράφου Pau Vergès και βρίσκονται ο ένας στη Βαρκελώνη και ο άλλος στο Μουσείο Vich (B. Rowland, Gabriel Guardia: A fifteenth century painter of Mandresa, *ArtB* 14 (1932), 243-257, εικ. 9 και 13), τρίπτυχο του 16ου αι. του Μουσείου Santa Cruz του Τολέδου (G. N. Gallo, *El Museo de Santa Cruz*, Madrid 1966, 81) κ.α.

όργανα. Τρεις περιπτώσεις μόνο έχουμε υπόψη μας, όπου τα χαρακτηριστικά του φύλου στη μία διαφαίνονται και στις άλλες δύο διακρίνονται ξεκάθαρα. Στο φ. 35r του κώδικα Ιβήρων[99] παριστάνονται οι δύο δαιμονισμένοι στη σκηνή της θεραπείας τους με τρίχωμα στη θέση των γεννητικών οργάνων. Στη σκηνή της Βαϊοφόρου στις εκκλησίες του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και της Ζωοδόχου Πηγής στο Γεράκι[100], ένα από τα παιδιά που υποδέχονται το Χριστό έχει μισοβγάλει το χιτώνα του και ανάμεσα από τα πόδια του φαίνονται τα γεννητικά όργανα σχεδιασμένα πιστά. Δεν έχουμε όμως υπόψη μας γυμνική παράσταση που να αποδίδει κωμική ή υβριστική κατάσταση. Στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη όμως, από τη γοτθική τουλάχιστον περίοδο, εμφανίζονται μορφές μισόγυμνες ή γυμνές, που μετέχουν σε κωμικές ή τολμηρές ερωτικές σκηνές, όπως π.χ. εκείνοι που κάνουν έρωτα μέσα στις φυλλωσιές που περιβάλλουν μια μικρογραφία στο φ. 7 του ψαλτηρίου της οικογένειας St. Omer[101] (Add. ms 39810), του πρώιμου 14ου αι., ή οι ξαπλωμένες και μισοκαθισμένες γυμνές και μισόγυμνες μορφές στο φ. 119v του κώδικα E.I.8 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Τουρίνου[102] ή εκείνος που έχει βγάλει το ρούχο και γυμνός το κρατά πάνω από το κεφάλι του για να πλακώσει και να συλλάβει μια πεταλούδα μπρος του στο φ. 72 του Berry antiphonary[103], ζωγραφισμένο από το Lippo Vanni το 1377. Σε δυτικές μικρογραφίες του 13ου και του 14ου αι. συχνά ανακαθισμένοι άντρες «κλωσούν» ή «γεννούν» αυγά[104]. Έστω λοιπόν κι αν δε βρέθηκε η ίδια ή όμοια με τη χυδαία και προσβλητική στάση της επίδειξης των γυμνών γλουτών, νομίζουμε ότι αυτή βρίσκεται μέσα στο κλίμα και την ατμόσφαιρα της Δύσης.

Ο γέρος (Πίν. 125) που στέκεται αριστερά προτείνοντας προς το Χριστό το «αιδοίο γροθιά», έχει τεντώσει συνάμα τη δεξιά παλάμη με ανοιχτά τα δάκτυλα. Είναι σχεδόν φανερό ότι ο χυδαίος γερο-Εβραίος μουτζώνει. Η στάση της παλάμης και το γεγονός ότι η χειρονομία γίνεται με το δεξί χέρι είναι στοιχεία που ενισχύουν την ορθότητα αυτής της άποψης. Η μούτζα ή το φάσκελο είναι μια από τις πιο συνηθισμένες υβριστικές χειρονομίες του ελληνικού λαού[105]. Αφήνοντας κατά μέρος την ετυμολογία του όρου και την πρώτη σημασία της χειρονομίας, αν ήταν δηλαδή αρχικά αποτρόπαια ή εξ αρχής υβριστική ή και τα δύο μαζί, επίσης τι ήταν αυτό που τη δημιούργησε και την επέβαλε[106], ένα είναι βέβαιο, ότι μόνο στον ελληνικό λαό έχει σημασία βρισιάς και κατάρας[107]. Από το 15ο αι. τουλάχιστον το ρήμα «σφακελίζειν» ήταν συνώνυμο του «ονειδίζειν»[108], αλλά η απεικόνιση αυτής της ίδιας της χειρονομίας για πρώτη φορά, απ' όσο ξέρουμε, εντοπίζεται στα Τριάντα. Ο ζωγράφος μας λοιπόν φαίνεται να άντλησε αυτό το στοιχείο από τον κοινωνικό του ελληνικό περίγυρο.

[99] Σ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου κ.ά., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α΄: Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Β΄, εικ. 77.

[100] Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 38, εικ. 64.

[101] *British Museum Reproduction from Illuminated Manuscripts*, Series IV, London 1928, πίν. XXVI.

[102] *Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia*, Roma 1953, 118 (αριθ. 162), πίν. XXXIa.

[103] B. Berenson, *An Antiphonary with Miniatures by Lippo Vanni, St. med. painting* 1953, εικ. 15.

[104] L. M. C. Randall, A Medieval Slander, *ArtB* 42 (1960), 25 κ.ε.

[105] Ν. Πολίτης, ό.π. (υποσημ. 92), 601-627. Α. Κεραμόπουλλος, ό.π. (υποσημ. 93), 83-96.

[106] Για τη χειρονομία, βλ. την παραπάνω υποσημείωση. Στο μουσουλμανικό κόσμο, αντίθετα, η απεικόνιση της παλάμης με ανοιχτά τα δάκτυλα θεωρείται ιερό σύμβολο και ονομάζεται Χέρι του Προφήτη ή της Φατιμάς ή του Χουσεΐν ή του Αλή, ήρωα των Σιιτών. Θεωρείται όχι μόνο αποτρόπαιο των κακών πνευμάτων, αλλά και ισχυρό όπλο κατά των εχθρών. Ως σύμβολο λοιπόν με τέτοιες ιδιότητες γίνεται φυλακτό για ανθρώπους, ζώα και κτίρια και σχεδιάζεται πάνω στις πολεμικές σημαίες ή στα λάβαρα (*Encyclopédie de l'Islam* (Nouvelle édition), Paris 1978, 4, 1041. R. Ettinghausen, Notes on the Lustreware of Spain, *Ars Orientalis* 1 (1954), 149-150).

[107] Ν. Πολίτης, ό.π., 601-627.

[108] Δούκας (έκδ. Βόννης), 277, 6. Ν. Πολίτης, ό.π., 603.

Ο Χριστός Ελκόμενος προς το Σταυρό (Πίν. ΙΓ΄ και 127-128)

Είναι μια από τις καλύτερα διατηρημένες σκηνές. Ελάχιστες ζημιές έχει εδώ και κεί. Μπρος σ' ένα τρίκορφο κοκκινωπό βουνό με μαλακούς όγκους βαδίζει προς το Γολγοθά η πολυάνθρωπη πομπή. Ψηλά, στο μέσο, πάνω στο γαλάζιο ουρανό είναι γραμμένο ανορθόγραφα με άσπρα γράμματα το ευαγγελικό εδάφιο: *ΘΗΓΑΤΑΙΡΑΙC Ι(ΕΡΟΥCΑ)ΛΗΜ ΜΗ ΚΛΕΕ/ΤΑΙ ΕΠ ΕΜΕ ΑΛΑ ΕΦ ΑΙΑΥΤΟΙC Κ(ΑΙ) ΕΠΗ ΤΑ Τ[ΕΚ]ΝΑ ΗΜΩΝ.* Είναι η στιγμή που ο Χριστός, σύμφωνα με το Λουκά[109], απευθύνει τα παραπάνω λόγια στις συντρόφισσές του που τον ακολουθούσαν οδυρόμενες. Διακρίνονται εδώ οι απόμακρες μορφές τους στην πάνω αριστερή γωνία της σύνθεσης. Η αντίδραση των δημίων του Ιησού είναι βίαιη. Ο μεσήλικας Ιουδαίος, που τον οδηγεί προς το Σταυρό δεμένο μ' ένα σχοινί από το λαιμό, γυρισμένος προς τα πίσω, τον τραβολογά με τα δύο του χέρια. Ένας νέος με κουρεμένο «εν χρω» κρανίο και κοντό χιτώνα τον κτυπά με τη δεξιά γροθιά του στο πρόσωπο, όπως το έχει γυρίσει προς τα πίσω μιλώντας στις γυναίκες. Το σηκωμένο αριστερό χέρι του στρατιωτικού, που ακολουθεί, δηλώνει ίσως την πρόθεσή του να σπρώξει ή να κτυπήσει το Θεάνθρωπο, χειρονομία που σ' άλλα μνημεία[110] είναι ξεκάθαρη. Δεξιά βαδίζει ο Σίμων ο Κυρηναίος φορτωμένος στο δεξί του ώμο έναν τεράστιο σταυρό, που του έχει λυγίσει το κορμί. Στη δεξιά άκρη ένας ψηλόκορμος γερο-Εβραίος κρατά με τα δύο του χέρια μικρό αγγείο, που περιέχει το μείγμα της χολής και του ξυδιού. Πλήθος Ιουδαίων συνωθείται με μακριά γένεια και φακιόλια στο κεφάλι. Που και που διακρίνονται μερικά αγένεια πρόσωπα.

Το ρωμαϊκό στρατό αντιπροσωπεύουν ένδεκα περίπου στρατιωτικοί. Αριστερά, πίσω από το Χριστό, βαδίζουν τέσσερις. Οι δύο (Πίν. 128) απ' αυτούς, που κρατούν μακριά ξίφη, είναι ίσως οι αξιωματικοί της φρουράς. Ο ένας με το δυτικότροπο μαύρο σφηνοειδές γένι συνοδεύει το Χριστό στις σκηνές από την Κρίση των αρχιερέων μέχρι την Ανάβασή του στο Σταυρό. Διακρίνονται ακόμα τρεις στρατιώτες στο μέσο και τέσσερις λόγχες ψηλά δεξιά υποδηλώνουν την παρουσία ισάριθμων στρατιωτών.

Μέσα στο πλήθος, ψηλότερα από το Σίμωνα, μια ρωμαλέα μορφή με πλούσια μαλλιά και γένεια έχει φορτωθεί μια ξύλινη σκάλα με περασμένο το κεφάλι του ανάμεσα από δυο σκαλιά. Ο Σίμωνας[111] κουβαλώντας το σταυρό κατά κανόνα προηγείται του Χριστού, όπως εδώ. Ο τρόπος που είναι δεμένος ο μελλοθάνατος Χριστός, από τα χέρια και το λαιμό, είναι μια εικονογραφική λεπτομέρεια της παλαιολόγειας εποχής και ιδιαίτερα του 14ου αι. (Άγιος Νικόλαος στο Πρίλεπ[112], Άγιος Νικήτας στο Τσουτσέρ[113], Χριστός Βέροιας[114], Χιλανδάρι[115], Ματέιτς[116], Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός[117] κ.ά.). Η θέση των γυναικών, των θυγατέρων της Ιερουσαλήμ[118], μακριά από το συρφετό, το θόρυβο, ψηλά στην αριστερή γωνία του πίνακα, μισοκρυμμένες πίσω από το βουνό είναι

[109] Λουκ. κγ΄, 28: *Θυγατέρες Ἱερουσαλὴμ μὴ κλαίετε ἐπ' ἐμέ, πλὴν ἐφ' ἑαυτὰς κλαίετε καὶ ἐπὶ τὰ τέκνα ὑμῶν.*

[110] Millet, *Recherches*, 369. A. Grabar, ό.π. (υποσημ. 12), 267.

[111] Millet, *Recherches*, 362.

[112] G. Millet - A. Frolow, ό.π. (υποσημ. 6), III, πίν. 24.3.

[113] Ό.π., πίν. 53.4.

[114] Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήναι 1973 (στο εξής: *Καλλιέργης*), πίν. 26.

[115] Millet, *Athos*, πίν. 72.3.

[116] G. Millet - T. Velmans, ό.π. (υποσημ. 7), εικ. 82 και 83.

[117] Α. Τσιτουρίδου, ό.π. (υποσημ. 36), 123, πίν. 41.

[118] Millet, *Recherches*, 376-378. Velmans, *Le tétraévangile*, 372.

τρόπος της βυζαντινής εικονογραφίας. Η απουσία των δύο ληστών, όπως στα Τριάντα, από την πομπή του Ελκόμενου συνηθίζεται στη βυζαντινή ζωγραφική μέχρι το 14ο αι. Από τότε εμφανίζονται οι δύο ληστές να συμπορεύονται με το Χριστό (Άγιος Νικόλαος d'Arges[119] — μέσα 14ου αι. — Ντέτσανη[120], Άγιοι Απόστολοι του Πετς[121], αργότερα Μπομπότσεβο[122] — 1488 — κ.ά.). Σύμφωνα με τον Grabar[123] το θέμα των δύο ληστών είναι οικείο στη δυτικοευρωπαϊκή εικονογραφία από το 13ο αι. Ο ζωγράφος λοιπόν των Τριάντα μένει πιστός, ως προς αυτή τη λεπτομέρεια, στη βυζαντινή παράδοση. Έτσι αφήνει κυρίαρχη τη μορφή του Χριστού μέσα στην όλη σύνθεση ως το μοναδικό θύμα που οδηγείται *ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγήν*...[124].

Το ρωμαλέο και ξεσκούφωτο άντρα που μεταφέρει μια σκάλα με το κεφάλι του περασμένο ανάμεσα σε δύο σκαλοπάτια, μετέχοντας στην επώδυνη πορεία του Χριστού προς το Γολγοθά, τον ξαναβρίσκουμε σε ένα μόνο μνημείο της βυζαντινής τέχνης, στο Λέσνοβο[125]. Αντίθετα, η ίδια μορφή, ελαφρά παραλλαγμένη συνθετικά και μεταλλαγμένη σε Νικόδημο, παρίσταται από το 14ο αι. κι ύστερα πολύ συχνά στη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου[126]. Στέκεται συνήθως παράμερα ...*ἀκουμπίζων εἰς σκάλαν καὶ βλέπων πρὸς τὸν Χριστόν*[127]. Στη Δύση, στο Hortus deliciarum[128] (τέλος 12ου αι.) ένας νέος άντρας κρατά μια σκάλα με τον ίδιο τρόπο, όπως στα Τριάντα, και παρακολουθεί μαζί με μια μεγάλη ομάδα Ιουδαίων την προετοιμασία του Σταυρού. Αργότερα εμφανίζεται στη σκηνή πια του Ελκόμενου Χριστού σ' ένα τρίπτυχο της Alba Fucense[129], σ' έναν πίνακα της συλλογής Artaud de Montor[130], σε μια τοιχογραφία του Bartollo di Fradi[131] στο S. Gimignano (μέσα 14ου αι.) κ.α. Είναι πιθανό η μορφή αυτή να πλάστηκε στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη και να πέρασε γύρω στο 14ο αι. στο Βυζάντιο. Ρίζωσε και αναπτύχθηκε κυρίως ως Νικόδημος στον Επιτάφιο Θρήνο, αλλά η παρουσία της και στον Ελκόμενο δεν αποκλείεται, όπως αποδεικνύει η περίπτωση στο Λέσνοβο.

Η Άρνηση του Χριστού να πιει τη χολή και η Ανάβασή του στο Σταυρό (Πίν. ΙΔ΄ και 129)

Μια πλατιά ρωγμή διασχίζει διαγώνια τον πίνακα. Επίσης στο πάνω μέρος και κάτω δεξιά έχει απολεπιστεί το χρώμα.

Η αρχή του τέλους. Ο όχλος έχει σύρει πια το Χριστό στο Γολγοθά. Απεικονίζονται οι τελευταίες αγωνιώδεις στιγμές του λίγο πριν από το μαρτυρικό θάνατο. Στον κάθετο άξονα της σύνθεσης είναι στημένος ο τεράστιος σταυρός, που χωρίζει τη σκηνή σε δύο ημιχόρια. Αριστερά, στο

[119] Stefanescu, *La peinture en Valachie*, πίν. 7.

[120] B. Petković - T. Bosković, *Dečani*, I, Beograd 1941, πίν. XXV.

[121] R. Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of Peć*, Beograd 1964, εικ. 38.

[122] A. Grabar, ό.π. (υποσημ. 12), 319.

[123] Ό.π.

[124] Ησαΐας, 53, 7.

[125] G. Millet - T. Velmans, ό.π. (υποσημ. 7), εικ. 33.

[126] Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 69), 182.

[127] *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολις 1909, έκδ. Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, 109.

[128] A. Staub - G. Keller, *Herrad of Landsberg, Hortus deliciarum*, New York 1977, πίν. XXXVIII.

[129] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris-Rome 1968, 280, πίν. XIII bis. Millet, *Recherches*, εικ. 394.

[130] Millet, *Recherches*, εικ. 406.

[131] S. L. Faison, Barna and Bartolo di Fradi, *ArtB* 14 (1932), εικ. 17.

πρώτο επίπεδο στέκεται ο Χριστός ντυμένος όπως και στην προηγούμενη σκηνή με το μελιτζανί χιτώνα του. Τον σέρνει ένας στρατιώτης μ' ένα σχοινί δεμένο από τα δύο του χέρια. Έχει γυρίσει το κεφάλι προς τα πίσω. Ένα αλητόπαιδο με κουρεμένο κρανίο του προτείνει μια καράφα για να πιει τον *ἐσμυρνισμένον οἶνον*. Είναι περίεργη και ασυνήθιστη η κίνηση του Χριστού. Δείχνει, φαινομενικά τουλάχιστον, σαν να αποδέχεται, ό,τι του δίνουν να πιει, αντίθετα με όσα αναφέρουν οι ευαγγελικές διηγήσεις[132]. Αναρωτιέται κανείς μήπως ο ζωγράφος των Τριάντα θέλησε να αποδώσει με ακρίβεια το κείμενο του Ματθαίου *καὶ γευσάμενος* (ο Ιησούς) *οὐκ ἠθέλησεν πιεῖν*. Μια τέτοια υπόθεση δεν μπορούμε να την αποκλείσουμε. Οπότε, στην προκειμένη περίπτωση ο Χριστός στρέφεται για να δοκιμάσει το περιεχόμενο του αγγείου που του προτείνει ο κουρεμένος νέος ή το έχει γευθεί και αποσύρει το κεφάλι του. Το ευαγγελικό όμως αυτό επεισόδιο πάντα οι βυζαντινοί ζωγράφοι το συνθέτουν μ' άλλο τρόπο, ώστε να διακρίνεται με σαφήνεια η άρνηση του Χριστού να πιει. Τοποθετούν συνήθως τη μορφή που κρατά το δοχείο και προσφέρει το υγρό μείγμα μπρος στο Χριστό που, αποστρέφοντας το κεφάλι προς τα πίσω, εκδηλώνει την άρνησή του.

Τούτη η σκηνή είναι αρκετά σπάνια πριν από το 14ο αι. Οι παλιότερες γνωστές παραστάσεις της έχουν εντοπιστεί στους κώδικες Laur. VI-23[133] και Αθηνών 93[134] (τέλος 12ου αι.). Στη μνημειακή ζωγραφική το παλιότερο παράδειγμα που ξέρουμε βρίσκεται στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας[135] (1295). Στη συνέχεια ιστορείται στο Χιλανδάρι[136], στο Ζέμεν[137], στο Μάρκο[138], στον Ταξιάρχη Καστοριάς[139], στον Άγιο Γεώργιο στο Αρτό Κρήτης[140] κ.α.

Ακολουθεί το δεύτερο επεισόδιο, όπου ιστορείται η Ανάβαση του Χριστού στο Σταυρό. Ο Ιησούς μισόγυμνος, με ένα περίζωμα γύρω από τη μέση, σκαρφαλώνει τη σκάλα που είναι στηριγμένη πάνω στο Σταυρό. Ανεβαίνει ανάλαφρα, σχεδόν τρέχοντας, κανείς δεν τον βοηθά όπως γίνεται συνήθως. Ένας στρατιώτης μόνο από τα αριστερά τον κτυπά με ένα κοντάρι βιάζοντάς τον να ανέβει. Γύρω από τις δύο οριζόντιες κεραίες του Σταυρού πετούν σαν χελιδόνια δεκατρείς άγγελοι και θρηνούν. Οι περισσότεροι από τους παρισταμένους με σηκωμένα κεφάλια παρακολουθούν την ανάβαση. Ενώ, αντίθετα, πολύ λίγοι μετέχουν στο πρώτο επεισόδιο, όσοι είναι μόνο γύρω από το Χριστό. Οι ρωμαίοι στρατιώτες δεν ξεπερνούν σε αριθμό τους Ιουδαίους, αλλά είναι πιο έντονη η παρουσία τους απ' ό,τι στον Ελκόμενο και στον Εμπαιγμό. Εκτός απ' αυτούς που φαίνονται καθαρά, υπονοούνται και άλλοι ψηλά, αριστερά και δεξιά, όπου διακρίνονται λόγχες να ξεπροβάλουν. Επίσης για δεύτερη φορά μετά τον Εμπαιγμό μετέχουν και άντρες σαρικοφόροι.

Στην κάτω δεξιά γωνία, όπως το συνηθίζει και σε άλλες σκηνές ο ζωγράφος των Τριάντα, έχει στήσει μια ψηλή, με ηγεμονικό ύφος γεροντική μορφή, που κρατά με το δεξί χέρι ένα καλάμι. Είναι φανερό ότι είναι το καλάμι πάνω στο οποίο ένας Ιουδαίος έμπηξε ένα σφουγγάρι γεμάτο ξύδι

[132] Ματθ. κζ΄, 34-35 και Μάρκ. ιε΄, 23.

[133] Velmans, *Le tétraévangile*, εικ. 120.

[134] Α. Μαραβά-Χατζηνικολάου - Χρ. Τουφεξή-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, Α΄, Αθήνα 1978, 226 και 234, εικ. 630.

[135] G. Millet - A. Frolow, ό.π. (υποσημ. 6), III, πίν. 8.4.

[136] Millet, *Athos*, πίν. 72.7.

[137] A. Grabar, ό.π. (υποσημ. 12), εικ. 30.

[138] G. Millet - T. Velmans, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 87, εικ. 162.

[139] Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 123β.

[140] Ν. Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγ. Γεωργίου, *ΚρητΧρ* 77 (1957), πίν. Θ΄

και πότισε το Χριστό τις τελευταίες του στιγμές[141]. Ο ίδιος γέρος, απ' ό,τι δείχνουν τα χαρακτηριστικά και το ύφος, στέκεται στην ίδια θέση, στη σκηνή του Ελκόμενου και κρατά το αγγείο με το μείγμα της χολής και του ξυδιού. Ψηλά, πάνω από την αριστερή οριζόντια κεραία του σταυρού, διακρίνεται η επιγραφή: *Ο Χ(ΡΙCΤΟ)C ΑΝΑ[ΒΑΙ]/ΝΟΝ ΤΟ(Ν) C[ΤΑΥΡΟΝ]*.

Τα κανονικά Ευαγγέλια δεν κάνουν μνεία για το επεισόδιο της Ανάβασης του Ιησού στο Σταυρό. Τα Acta Pilati B[142] αναφέρουν: *καὶ ἐκεῖ ἔστησαν οἱ Ἰουδαῖοι τὸν Σταυρὸν... καὶ ἀνεβίβασαν αὐτὸν καὶ ἐκάρφωσαν ἐν τῷ σταυρῷ*. Υπονοείται βίαιη ανάβαση του καταδίκου, όπως θα γινόταν στην πραγματικότητα. Έτσι, δύο ή περισσότεροι δήμιοι ανεβάζουν το μελλοθάνατο σχεδόν σερνάμενο πάνω στο Σταυρό στο Χιλανδάρι[143], στον Άγιο Νικήτα στο Τσουτσέρ[144], στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό[145], στον Ταξιάρχη της Μητρόπολης στην Καστοριά[146], στη λειψανοθήκη του Βησσαρίωνα[147] κ.α. Στα Τριάντα όμως, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Χριστός ανεβαίνει μόνος, σχεδόν τρέχοντας, όπως περίπου στο Πρωτάτο[148], στο Ναγκορίτσινο[149], στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας[150], στο Μάρκο[151], στο Χριστό της Βέροιας[152], στη μονή Ντίλιου[153], στη μονή των Φιλανθρωπηνών[154]. Αυτή η αυτόβουλη ανάβαση του Ιησού πιστεύει ο Millet[155] ότι είναι δυτικοευρωπαϊκής έμπνευσης και πηγάζει από τις meditationes του ψευδο-Μποναβεντούρα ή άλλων δυτικών «Μυστηρίων», όπου εκεί ο Χριστός εμφανίζεται να ανεβαίνει θεληματικά τη σκάλα προς το Σταυρό. Αν είναι έτσι, τότε ο γενειοφόρος στρατιωτικός δεξιά και δίπλα στο Σταυρό είναι ο Κεντηρίων, που σύμφωνα με ένα από τα παραπάνω δυτικοευρωπαϊκά κείμενα[156] θαυμάζει το Χριστό καθώς εκείνος ανεβαίνει στο Σταυρό χωρίς αντίσταση και διαμαρτυρίες. Δεν πρέπει όμως, κατά τη γνώμη μας, να αποκλείσουμε το πλάσιμο αυτής της λεπτομέρειας στο χώρο της βυζαντινής τέχνης. Η υμνολογία[157] των Παθών της ορθόδοξης Εκκλησίας είναι γεμάτη από νύξεις για τον εκούσιο θάνατο του Θεανθρώπου, γεγονός που θα μπορούσε να έχει επηρεάσει την εικονογραφία της σκηνής. Είναι βέβαιο ότι είναι δυτικοφερμένο το σμάρι των αγγέλων που φτερουγίζουν γύρω από το Σταυρό[158].

[141] Ματθ. κγ', 48 και Μάρκ. ιε', 36.

[142] C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1853, 305.

[143] Millet, *Athos*, πίν. 72.2.

[144] G. Millet - A. Frolow, ό.π., III, πίν. 44.1-2.

[145] Α. Τσιτουρίδου, ό.π. (υποσημ. 36), 124-125, πίν. 42.

[146] Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 124α.

[147] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εικ. 576. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien 1965, εικ. 76.

[148] Millet, *Athos*, πίν. 24.3.

[149] G. Millet - A. Frolow, ό.π., III, πίν. 91.4.

[150] Ό.π., πίν. 9.1-2.

[151] G. Millet - T. Velmans, ό.π., πίν. 87.

[152] Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 8.

[153] Θ. Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 63), 76-79, εικ. 31.

[154] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι 1983, 86, πίν. 55α.

[155] Millet, *Recherches*, 385. Β. Κώττα, Η εξέλιξη της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου (Χριστού) εν τη χριστιανική τέχνη, *ΠΧΑΕ*, περ. Γ', τ. Δ' (1936-1938), 9.

[156] Millet, *Recherches*, σ. 385.

[157] *Τριώδιον* (έκδ. Σαλιβέρου), 421, 429, 434, 437 κ.α.

[158] O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1953, εικ. 53. Ο ίδιος, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Dumbarton Oaks 1984, εικ. 332. G. Schiller, ό.π. (υποσημ. 30), 2, εικ. 508, 510, 511, 522 και 523.

Σ' όλες τις παραπάνω παραστάσεις και ιδιαίτερα στην πρώτη, του Εμπαιγμού, το μελλοθάνατο Χριστό περιβάλλει όχλος, που τον κτυπά, τον βρίζει και με αισχρές χειρονομίες και στάσεις προσπαθεί να τον ταπεινώσει. Όλη αυτή η διαδικασία πριν από το θάνατο, που είναι νόμιμη και που εκπρόσωποι ή όργανα της εξουσίας την παρακολουθούν και επιβλέπουν για την ορθή τήρηση των κανόνων της, είναι η γνωστή και πολύ συνηθισμένη στο μεσαίωνα ποινή της διαπόμπευσης. Η διαπόμπευση, που, όπως φαίνεται, δεν ήταν άγνωστη στην αρχαία Ελλάδα[159], ελάχιστες φορές επιβαλλόταν σε Ανατολή και Δύση[160] ως μοναδική ποινή και για ορισμένα μόνο αδικήματα, όπως της μοιχείας[161]. Στο Βυζάντιο συνήθιζαν να διαπομπεύουν τους καταδικασμένους για οποιοδήποτε σοβαρό αδίκημα[162], π.χ. φόνο, εμπρησμό, κλοπή κτλ., πριν από την εκτέλεση της κύριας ποινής, που όριζε το δικαστήριο. Τις πιο πολλές φορές η διαπόμπευση γινόταν χωρίς δικαστική απόφαση, αλλά σύμφωνα με το εθιμικό δίκαιο. Μερικές φορές όμως την καθόριζε ρητά ο νόμος[163]. Κανένα δεν εξαιρούσαν απ' αυτήν, όποιο αξίωμα κι αν κατείχε πριν ή σ' οποιαδήποτε κοινωνική τάξη[164] κι αν ανήκε. Διαπομπεύτηκαν αυτοκράτορες[165], πατριάρχες[166], ευγενείς και απλοί άνθρωποι του λαού.

Πριν αρχίσει η πομπή ή πομπεία, όπως ονομαζόταν συνήθως από τους Βυζαντινούς η διαπόμπευση[167], κούρευαν[168] τον καταδικασμένο, κι αν ήταν άντρας του ξύριζαν επιπλέον το γένι, το μουστάκι και καμιά φορά και τα φρύδια[169]. Τον άλειφαν με βρωμιές ή τον μουτζούρωναν[170] και συχνά για να τον γελοιοποιήσουν περισσότερο τον γύμνωναν[171] ή τον έντυναν με τα ρούχα[172] του

[159] Ν. Πολίτης, ό.π. (υποσημ. 92), 627-629. Α. Κεραμόπουλλος, ό.π. (υποσημ. 93), 116-119. R. Mellinkoff, Riding backwards: Theme of humiliation and symbol of evil, *Viator* 4 (1973), 154.

[160] R. Mellinkoff, ό.π., 153-176.

[161] Γ. Α. Ράλλης και Μ. Ποτλής, *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των τε αγίων και πανευφήμων Αποστόλων και των ιερών οικουμενικών και τοπικών Συνόδων και των κατά μέρος Αγίων Πατέρων*, Ε', 124. Α. Κεραμόπουλλος, ό.π. (υποσημ. 93), 119. Κουκουλές, *Βίος*, Γ', 188.

[162] Κουκουλές, *Βίος*, Γ', 188-193.

[163] Η ποινή της διαπόμπευσης ορίζεται ξεκάθαρα στα παρακάτω κείμενα: σε πατριαρχική απόφαση του 1351 για τις μοιχαλίδες (Γ. Α. Ράλλης - Μ. Ποτλής, ό.π., Ε', 124), στις Ασίζες της Κύπρου για τους κλέφτες (Κ. Σάθας, ό.π. (υποσημ. 25), 199.31, 231.31, 446.24, 481.2), για τους εμπρηστές (ό.π., 223.6 και 473.25), για τους βιαιοπραγούντες (ό.π., 91.9, 211.7, 236.31, 463.6 και 487.11), για τους γιατρούς που έκαναν κακή διάγνωση (ό.π., 185.14 και 437.8) και για εκείνους που ασκούσαν επάγγελμα χωρίς νόμιμη άδεια (ό.π., 438.8).

[164] Κουκουλές, *Βίος*, Γ', 188.

[165] Διαπομπεύθηκαν τα πτώματα του αυτοκράτορα Μαυρικίου και των παιδιών του (Νικηφόρος Κάλλιστος, *PG*, 147, 409) και ο Ανδρόνικος ο Κομνηνός (Νικήτας Χωνιάτης, έκδ. Βόννης, 455-458).

[166] Πατριάρχης Αναστάσιος (Θεοφάνης, έκδ. Βόννης, 648, 16) και πατριάρχης Κωνσταντίνος (Θεοφάνης, έκδ. Βόννης, 681-682).

[167] Για τη διαπόμπευση, βλ. Ν. Πολίτης, ό.π., 627, κ.ε., Α. Κεραμόπουλλος, ό.π. (υποσημ. 93), 116-119, Φ. Κουκουλές, Από τη μεσαιωνική διαπόμπευση, *ΔΧΑΕ*, περ. Β', τ. Γ' (1926), 62-66, Κουκουλές, *Βίος*, Γ', 184-208.

[168] Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 208. Λέων Γραμματικός (έκδ. Βόννης), 134, 20 και 330, 15. Άννα Κομνηνή (έκδ. Βόννης), τ. 2, 18. Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 455-456. Κατακουζηνός (έκδ. Βόννης), τ. Ι, 150. Νικηφόρος Γρηγοράς (έκδ. Βόννης), 620. Γ. Α. Ράλλης - Μ. Ποτλής, ό.π., Ε', 124 και 125.

[169] Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 682.

[170] Κατακουζηνός (έκδ. Βόννης), τ. ΙΙΙ, 398. Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 456 και 457.

[171] *PG*, 115, 109. Ιωάννης Μαλάλας (έκδ. Βόννης), 186. Συνεχιστής του Θεοφάνη (έκδ. Βόννης), 794. Γεώργιος Κεδρηνός (έκδ. Βόννης), τ. 1, 645. Κ. Σάθας, ό.π. (υποσημ. 25), 211.

[172] *PG*, 115, 1009. Γεώργιος Κεδρηνός (έκδ. Βόννης), τ. 2, 550, 3. Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 256. Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 405, 13.

άλλου φύλου ή υποτιμητικά του αξιώματός[173] του και της κοινωνικής του τάξης. Κρεμούσαν γύρω από το λαιμό του εντόσθια ζώων[174], πλεξάνες από σκόρδα[175], κουδούνια[176] κτλ. Άλλοτε πάλι ανάγκαζαν το διαπομπευόμενο να κρατά αντικείμενο δηλωτικό του αδικήματός του ή του το κρεμούσαν από το λαιμό[177]. Αφού προετοίμαζαν το δυστυχισμένο, όπως τον περιγράψαμε πιο πάνω, τον ανάγκαζαν να καθίσει ανάποδα πάνω σ' ένα ζώο, συνήθως σε γάιδαρο[178] και καμιά φορά σε μουλάρι[179], καμήλα[180] ή και βόδι[181], και τον περιφέρανε. Αυτοί που τον ακολουθούσαν, αλλά και άλλοι που τον συναντούσαν στο δρόμο τους, μπορούσαν να τον κτυπήσουν, να τον βρίσουν, να τον πτύσουν, να του πετάξουν βρωμιές, να κάνουν κάθε αισχρή χειρονομία για να τον εξευτελίσουν, έως ότου η άθλια πομπή να καταλήξει στο χώρο της εκτέλεσης της κύριας ποινής. Κήρυκες[182] μπρος και πίσω της πομπής διακήρυσσαν το αδίκημα του καταδίκου. Σαλπιγκτές και άλλοι μουσικοί τον περιβάλλανε και παίζανε μουσική που ταίριαζε με την περίσταση. Ο όχλος τραγουδούσε περιπαικτικά τραγούδια[183] και χόρευε γύρω του. Σε συγκεκριμένες περιπτώσεις πήραν μέρος ηθοποιοί[184], σαλτιμπάγκοι ή γελωτοποιοί, που με τα καμώματά τους αύξαναν τον εμπαιγμό του καταδίκου[185].

Εικόνα της φοβερής και σκληρής αυτής ποινής μας δίνει η Άννα Κομνηνή[186] περιγράφοντας τη διαπόμπευση του Μιχαήλ Ανεμά και των συντρόφων του, ανταρτών και παρ' ολίγο φονιάδων, του πατέρα της Αλεξίου Α΄ του Κομνηνού. Ήταν τόσο μεγάλος ο ψυχικός πόνος και ο οίκτος που προκάλεσε το θέαμα στα γυναικεία μέλη της βασιλικής οικογένειας, όταν η πομπή των μισητών κατά τα άλλα ανδρών πέρασε από το παλάτι, ώστε μετά από παρακάλια της ίδιας της αυτοκράτειρας ο Αλέξιος υποχώρησε και χάρισε το υπόλοιπο της ποινής στους συνωμότες.

173 Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 437. Άννα Κομνηνή (έκδ. Βόννης), τ. 2, 158, 21. Λέων Γραμματικός (έκδ. Βόννης), 290. Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 456.

174 Άννα Κομνηνή (έκδ. Βόννης), τ. 2, 158, 22. Παχυμέρης (έκδ. Βόννης), 1, 394.

175 Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 437.

176 Κουκουλές, *Βίος*, Γ΄, 199.

177 Ψελλός (Κ. Σάθας, ό.π. (υποσημ. 25), V, 181). *PG*, 115, 528. Κ. Σάθας, ό.π., Ι, 199, 26, 223, 7, 441, 5 και 474, 4.

178 Λέων Γραμματικός (έκδ. Βόννης), 134 και 290. Γεώργιος Κεδρηνός (έκδ. Βόννης), τ. 2, 549. Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 437, 648, 682. Ζωναράς (έκδ. Βόννης), τ. 3, 268, 5 και 297, 13. R. Mellinkoff, ό.π. (υποσημ. 159).

179 Λέων Γραμματικός (έκδ. Βόννης), 303. Μιχαήλ Ατταλειάτης (έκδ. Βόννης), 17 και 63.

180 Ιωάννης Μαλάλας (έκδ. Βόννης), 300 και 451. Θεοφάνης (έκδ. Βόννης), 72. Πασχάλιο Χρονικό (έκδ. Βόννης), 546. Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 956.

181 Άννα Κομνηνή (έκδ. Βόννης), τ. 2, 159, 2. Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 172. Ν. Πολίτης, ό.π. (υποσημ. 92), 637. Κουκουλές, *Βίος*, Γ΄, 203.

182 Βλ. υποσημ. 181.

183 Ν. Πολίτης, ό.π., 638. Κουκουλές, *Βίος*, Γ΄, 209.

184 Άννα Κομνηνή (έκδ. Βόννης), τ. 2, 158, 21.

185 Η ποινή της διαπόμπευσης επιβαλλόταν συχνά ακόμα και στο πρόσφατο παρελθόν. Ο Μακρυγιάννης περιγράφει διαπόμπευση, που αυτός επέβαλε σαν «πολιτάρχης» της Αθήνας σε κάποιο κλέφτη: *Του φκειάνω* (του κλέφτη) *κ' ένα γκιουλέ ως πέντε οκάδες και βάνω απάνου εις τον γκιουλέ αυτά «Όποιος θέλει να κλέβη καθώς η αφεντειά του ας τηράγη τον ίδιον κι ας κλέβη όποιος αγαπάη». Του πέρασα εις τον λαιμόν τον γκιουλέ και τα γράμματα απάνου, τον πήγα στη μέση το παζάρι, οπούναι η καμάρα του παζαριού, το δωσα μόνος με εκατό ξυλιές και κάμποση ώρα κρεμασμένος από τα χέρια— ότι εκείνα έκλεψαν* (Στρατηγός Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, έκδ. Γαλαξίας, 166-167). Στη δεκαετία του 1950 οι αστυνομικές αρχές των μεγάλων αστικών κέντρων της Ελλάδας προέβαιναν σε διαπομπεύσεις νέων, που συλλαμβάνονταν και καταδικάζονταν σύμφωνα με το νόμο 4.000 «περί τεντυμποϊσμού» για πράξεις βίας.

186 Άννα Κομνηνή (έκδ. Βόννης), τ. 2, 158-160.

Συνταρακτική επίσης είναι η εικόνα που δίνει ο Νικήτας Χωνιάτης[187], εξιστορώντας τη διαπόμπευση του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Κομνηνού: *εἶχε τοίνυν τοῦτον ἡ τοῦ Ἀνεμᾶ λεγομένη φρουρά, δυσὶ παχείαις ἁλύσεσι τὸν ὑψιτενῆ βαρούμενον τράχηλον, ὑφ' ὧν οἱ ἐν δεσμωτηρίοις σιτούμενοι λέοντες μετὰ σιδηρέων κλοιῶν συνέχονται, καὶ πέδαις τοὺς πόδας κακούμενον. Ἐμφανισθεὶς οὕτως ἔχων καὶ παραστὰς Ἰσαακίῳ τῷ βασιλεῖ ὕβρεσι βάλλεται, κατὰ κόρρης ῥαπίζεται, τοὺς γλουτοὺς ἐπικρούεται, τὴν γένυν τίλλεται, τοὺς ὀδόντας ἐκριζοῦται, τὴν κεφαλὴν ψιλοῦται τριχῶν, εἰς κοινὸν ἐκδίδοται παίγνιον... καὶ καθεσθεὶς ἐπὶ καμήλου ψωριώσης διὰ τῆς ἀγορᾶς θριαμβεύεται κατὰ γεράνδρυον ἄφυλλον ᾠοῦ ψιλότερον, ἀκαλυφές τε παντάπασι κρανίον προφαίνων καὶ βραχεῖ ῥακίῳ τὸ σῶμα σκεπόμενος, θέαμα ἐλεϊνὸν καὶ πηγὰς ἕλκον δακρύων ἡμέροις ὄμμασιν. Ἀλλ' οἱ εὐηθέστατοι καὶ ἀπαιδευτότατοι τῆς Κωνσταντίνου οἰκήτορες καὶ τούτων οἱ ἀλλαντοπῶλαι πλέον καὶ βυρσοδέψαι καὶ ὅσοι τοῖς καπηλείοις διημερεύουσι ... κατ' ἔθνεα συναθροισθέντες μυιῶν αἵ τοὺς γαύλους ἀμφιπεριίπτανται ἔαρος καὶ περιχαίνουσι τὰ πιαλέα κισσύβια... Οἱ μὲν γὰρ κατὰ κεφαλῆς κορύναις αὐτόν ἔπληττον, οἱ δὲ βολβίναις τὰς ἐκείνου ῥίνας ἐμόλυνον, ἄλλοι διὰ σπόγγων λύματα γαστέρων βοείων καὶ ἀνθρωπείων τῶν ὄψεων ἐκείνου κατέχεον. Ἕτεροι αἰσχρορρημονοῦντες ἐκακολόγουν ἐς τὴν μητέρα καὶ τὸν λοιπὸν τῶν τοκέων...*

Στις τέσσερις σκηνές λοιπόν, που μνημονεύσαμε πιο πάνω, Εμπαιγμό, Ελκόμενο, Άρνηση του Χριστού να πιει τη χολή και Ανάβαση στο Σταυρό, αναπαριστάνεται η τόσο σκληρή αλλά και συνηθισμένη στο μεσαίωνα σκηνή της διαπόμπευσης. Ήταν κατανοητό και επιβεβλημένο για το μεσαιωνικό άνθρωπο να προηγείται η διαπόμπευση του θανάτου, δηλαδή ο ηθικός και κοινωνικός θάνατος του σωματικού. Φυσικά ο Ιησούς ως θεός εικονίζεται να παραμένει πέρα και πάνω από τον όχλο και την ύβρη του, ιδιαίτερα σε εποχές παλιότερες της παλαιολόγειας. Λείπουν πάντα από την απεικόνιση του Θεανθρώπου η κουρά, το ξύρισμα, η γελοία εξωτερική εμφάνιση και η μεταγωγή του ανάστροφα πάνω σε ζώο.

[187] Νικήτας Χωνιάτης (έκδ. Βόννης), 455-458.

Summary

THE MOCKING OF CHRIST IN THE FRESCOES OF AYIOS NIKOLAOS AT TRIANDA ON RHODES

ILIAS KOLLIAS

A large part of the painted decoration, dating to the years 1490-1510, has survived in the church of Ayios Nikolaos in the village of Trianda on Rhodes. Among the other christological scenes that tell the story of Christ's public life and the Passion is depicted his pillorying, with the scenes of Christ Mocked (Pls. IB′ and 124-126), Christ Led Away to be Crucified (Pls. IΓ′ and 127-128), and the Refusal of Christ to drink the bitter draught and the Ascent of the Cross (Pls. IΔ′ and 129).

In the scene of Christ Mocked, the seated Christ is surrounded by a throng of soldiers, Jews, musicians and persons considered disreputable according to medieval social standards, such as jesters or players or more probably men of the underworld, who are distinguished by their shaven heads. They are bawling, making insulting gestures, clapping, indecently baring their buttocks, or giving the raised "double finger" sign (displaying the fist with the thumb between the first and second fingers). The violence and insulting gestures of the rabble are continued in the other three scenes.

A persistent adherence to the Byzantine tradition can be discerned in the iconography of all the scenes, but western European influences as well. The painter of Ayios Nikolaos also displays his own originality, often creating postures and gestures not found in other works.

The penalty of pillorying was very rarely imposed in Byzantium and western Europe as the sole punishment. It was customary to pillory those condemned for a serious crime like murder, incendiarism, treachery etc., before carrying out the principal sentence ordered by the court. No one was exempt from this, whatever his rank or whatever social class he belonged to.

Reproduced here is the harsh but, in the Middle Ages, customary punishment of pillorying. It was understandable and inevitable for Medieval man that pillorying should precede death, in other words that moral and social death should precede the physical. Jesus as God is depicted as remaining beyond and above the mob and its insults, especially in periods earlier than the Palaeologan. In any case, absent from the depiction of Jesus Christ are the tonsure, shaving, ridiculous external disguise, being carried to the place of execution backwards astride an animal etc., all features that were completely indispensable in reality.

RÉFLEXIONS AU SUJET DES SOURCES BYZANTINES DE L'ARCHITECTURE SERBE

VOJISLAV KORAĆ

L'architecture monumentale dans les pays serbes s'est formée dans le cadre de l'architecture byzantine et elle est restée jusqu'au bout fidèle aux conceptions artistiques byzantines. Dans l'ensemble elle avait, au cours des siècles de son existence, des particularités plus ou moins prononcées qui se fondaient sur deux facteurs essentiels: sa base byzantine et les influences occidentales. Le développement autonome de l'architecture serbe fut l'une des conséquences principales de la situation particulière de l'Etat et du peuple serbe, entre Byzance et l'Europe occidentale. Quoique la plus grande partie du pays se trouvait dans la sphère culturelle de Byzance, les Serbes eux-mêmes n'étaient pas insensibles à la culture occidentale qui, par moments, trouvait une forte expression, justement dans l'architecture. Cependant, jamais l'architecture ne s'est écartée de sa base issue du monde spirituel byzantin, même à l'époque où elle admirait le plus l'architecture occidentale, ses formes, sa sculpture décorative et sa perfection artisanale, si bien que les églises ressemblaient beaucoup à des églises romanes et romanogothiques, cependant la conception des espaces est restée clairement définie selon le schéma des églises byzantines.

La conviction que la vieille architecture serbe fait partie imanente du monde artistique byzantin, est visible dans tous les écrits historiographiques, même les plus anciens, qui avaient pour but de présenter l'architecture serbe aux experts et au monde instruit. Dès le début des études en la matière, l'on distingua tout ce qui avait été emprunté à l'art roman, ce qui était très visible en architecture. Cependant tout le monde se rendait parfaitement compte que les courants fondamentaux et principaux en architecture étaient d'origine byzantine[1].

A mesure que progressaient les études des édifices monumentaux, l'on connut mieux l'origine de leurs éléments, de leurs structures et de leurs ensembles plus grands. Le progrès de la science historiographique a aussi contribué à ce que l'on connaisse mieux les sources dans lesquelles l'on pouvait puiser dans la recherche sur l'architecture serbe. Les vagues aperçus généraux et les erreurs des premiers chercheurs furent remplacés par des constatations plus précises sur la nature des rapports entre ces œuvres et les phénomènes plus généraux de l'architecture serbe construite sur le modèle byzantin. Cependant, étant donné que de nombreuses questions attendaient à être résolues scientifiquement, j'estime qu'il serait bon d'élaborer une vue d'ensemble sur le problème des origines byzantines de l'architecture serbe. En tout cas, ce sera une bonne occasion pour voir le degré auquel sont parvenues les études dans cette matière.

Une autre raison nous incite aussi à réfléchir sur ce problème. Il est notoire que l'approche de l'histoire de l'architecture a beaucoup évolué, surtout en ce qui concerne le problème des origines de certaines idées ou certains courants au sein d'unités plus grandes, de même au sujet des relations entre

[1] Voir au sujet des premiers recherches sur l'architecture serbe: S. Bogdanović, Mihailo Valtrović i Dragutin Milutinović, kao istraživači srpskih starina, *Izlozi srpskog učenog društva*, Beograd 1978 (éd. SANU), 7-90.

architectures de contrées voisines. L'on pénètre maintenant plus profondément à l'intérieur des sujets, en particulier dans le sujet des programmes de construction et autres, dans ce que nous appellerions «composante structurelle de la méthode moderne». Nous désirons ardemment que ce petit aperçu contribue, tant soit peu, aux recherches futures capables d'augmenter nos connaissances non seulement sur l'architecture serbe, mais aussi sur l'architecture byzantine[2].

Le dilemme au sujet des débuts de l'art serbe reste encore irrésolu aux yeux des chercheurs. Les plus anciens monuments datent approximativement d'une époque beaucoup plus récente que l'époque présumée. En effet, c'est la création des premières organisations étatiques, jointe à la conversion au christianisme des couches dirigeantes de la société qui a pu donner lieu à la construction des premiers édifices monumentaux, à savoir des églises. Les rares documents écrits mentionnent aussi des villes sur les territoires serbes. Il s'agit, bien entendu, soit d'anciennes villes byzantines, soit de nouveaux centres administratifs slaves. C'était, en général, au cours du IXe siècle. Dans les contrées serbes occidentales, le long de la côte orientale de l'Adriatique, les conditions étaient plus favorables. Certains vestiges de cette époque lointaine s'y sont maintenus. Dans les contrées orientales, à l'intérieur de la péninsule balkanique, là où se déroulaient de vifs contacts politiques et militaires avec l'empire byzantin, il serait difficile d'imaginer les cadres dans lesquels les premiers monuments d'architecture eussent pû être élevés. Les nombreux désastres bien connus qui marquaient cette époque — les nombreuses destructions, les migrations, l'abandon des villes et de régions entières, — ont fait que les vestiges matériels de nombreuses couches culturelles ont disparu complètement. La couche du début du Moyen Age dont il est question ici, a été fatalement parmi les plus vulnérables, simplement par cause du petit nombre de ses rares monuments. L'archéologie, elle-même n'a pas été bien loin dans ses recherches. Espérons que dorénavant elle orientera celles-ci plutôt vers l'architecture et non pas sur les nécropoles et les petits objets isolés. L'on dirait que l'image archéologique générale des vestiges de constructions et d'œuvres d'art du début du Moyen Age en Serbie est pareille à celle des autres provinces de l'empire byzantin.

Les quelques monuments qui se sont conservés en partie, ne s'écartent pas des conceptions de l'architecture provinciale byzantine. Ce sont notamment: les ruines de deux basiliques, la Vierge de Ljeviša à Prizren et celle de Saint-Procope à Prokuplje datant des Xe ou XIe siècle, et aussi quelques ruines d'églises probablement à une seule nef situées à Staro Nagoričino et au sein de la Patriarchie de Peć et qui datent probablement du XIe siècle, qui constituent tout le fonds des monuments dont il s'agit ici[3]. Deux petites églises à trois conques, Zanjevac près de Zaječar et Saint-Roman près d'Aleksinac sont peut-être des répliques des célèbres églises triconques d'Ohrid que l'on mentionne en relation avec les premiers propagateurs du christianisme slaves[4].

Dans le groupe des églises de la première époque, c'est celle de Saint-Pierre près de Novi Pazar conservée en entier, qui se fait surtout remarquer. Elle est indirectement d'origine byzantine. C'est

[2] Dans le rapport adressé au 17e Congrès international d'études byzantines je me suis efforcé de retracer brèvement la manière dont les peuples slaves ont adopté l'architecture byzantine. Cf. V. Korać, L'architecture dans les pays slaves: ses sources byzantines, *The 17th International Byzantine Congress, Major Papers*, New York 1986, 455-482.

[3] Cf. V. Korać, Sur les basiliques médiévales de Macédoine et de Serbie, *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, III, Beograd 1964, 173-186.

[4] Cf. V. Korać, L'architecture du Haut Moyen Age en Dioslée et Zeta. Programme de répartition des espaces et origine des formes, *Balcanoslavica* 5 (1976), 165. Pour Zanjevac voir: Dj. Stričević, Iskopavanje zanjevačke crkve, *Starinar*, N.S. IX-X (1959), 307-315.

une rotonde, dont la structure intérieure est en forme de tétraconque surmonté au milieu par une coupole et accompagnée d'une galerie au-dessus d'une partie du rez-de-chaussée. Ceci nous rappelle, sans conteste, le schéma des espaces de deux fameux temples à plan central du temps de Justinien, à savoir: Saints-Serge et Bacchus à Constantinople et Saint-Vital de Ravenne, comme ayant pu servir de modèles á notre église de Novi Pazar. Les voies de modification de la conception des formes et des structures qui ont résulté dans une conception semblable de l'espace de notre église sont inscrutables. L'église de Saint-Pierre n'est probablement pas antérieure au Xe siècle, et l'on sait qu'elle avait été le siège de l'évêché byzantin de Rascie[5].

Dans les contrées occidentales des pays serbes, la population romane restante et certainement aussi la vie sans interruption à Kotor, Dubrovnik et quelques autres centres, offraient une ambiance dans laquelle l'épanouissement culturel était possible. Plusieurs monuments du début du Moyen Age y ont été conservés. Cependant, même ces œuvres, dans leur ensemble, n'offrent pas la possibilité de donner un exposé plus certain et plus détaillé de la nature de cette architecture et de son évolution au cours de plusieurs siècles. La couche la plus ancienne de ces constructions découle de l'architecture locale de la fin de l'antiquité. Ce qui fait qu'on pourrait considérer ses courants comme l'une des sources de l'architecture paléobyzantine. Quoiqu'on ne sache que peu de choses de ces villes, soit qu'elles fussent des agglomérations urbaines ou des centres administratifs fortifiés, l'on peut suppo-ser, d'après les trouvailles archéologiques, que la conception générale de ces centres suit un schéma antique modifié: un plan à peu près rectangulaire, aux issues tournées vers les points cardinaux (deux ou trois issues, on n'en connaît pas à quatre), avec des tours rondes flanquant ces issues, et un emplacement qui met à profit la configuration du terrain, tout en gardant les détails caractéristiques de l'époque dans les mesures, les matériaux et les procédés de construction[6].

Nous savons davantage sur les qualités de l'architecture sacrale. Sa couche plus ancienne, du IXe et Xe siècle, tout en empruntant vaguement les détails de l'architecture paléobyzantine locale, adopte des solutions dans lesquelles l'on devine les échos des idées et des conceptions des églises à plan central et à coupole de l'époque, pendant que sa couche plus récente, du XIe et XIIe siècle, est caractérisée par les églises à une seule nef et à coupole qui sont certainement d'origine byzantine, adaptées par leurs formes aux coutumes locales[7].

La grande époque de l'architecture monumentale serbe débute de façon solennelle. Il est clair que pour arriver à la grande valeur artistique des premières œuvres de la soi-disant Ecole de Rascie, il fallait non seulement de la bonne volonté et les moyens nécessaires mais aussi du talent et un motif. Ceci, bien plus que les fouilles archéologiques, nous dit qu'il s'agissait d'un milieu à longue tradition artistique. L'église de Saint-Nicolas de Kuršumlija, fondée par Stefan Nemanja, et élevée avant 1167, est l'œuvre des meilleurs artisans byzantins ce qui est visible aussi bien dans son ensemble que dans ses détails. Elle est construite en briques avec un retrait caractéristique de sa façade après sa seconde rangée, couverte de mortier, et son extérieur reflète sa structure intérieure. Elle découle aussi de la pratique constantinopolitaine par la structure composite de sa coupole, dont il est superflu de citer les sources. Aux meilleures œuvres de l'architecture byzantine de l'époque moyenne se rattache aussi son organisme, simple et monumental, qui consiste en une coupole fortement accentuée au-dessus d'une masse carrée et par un sanctuaire et une partie occidentale, sensiblement plus bas, qui semblent avoir

[5] Cf. J. Nešković, Petrova crkva kod Novog Pazara, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta* 5 (1961), 3-33.

[6] Voir comme exemple caractéristique: Gradina à Martinići près de Spuž (au Monténégro), *Balcanoslavica* 7 (1978), 39-47.

[7] Voir V. Korać, *op.cit.* (n. 4), 169-171.

été ajoutés à la partie centrale de l'édifice[8]. Son intérieur est organisé comme de coutume: sanctuaire, naos, narthex, et, du côté sud, elle est flanquée d'un espace nouveau, destiné probablement au tombeau de son fondateur. Une telle conception de l'espace, exigée par les pratiques générales de l'église orthodoxe serbe, fut la conception fondamentale d'une longue série de monuments de l'école de Rascie. C'est à Studenica qu'a été réalisé le type d'une église à une nef et à coupole à ensemble fonctionnel bien équilibré.

En dépit du fait, que la construction romane et que les formes romanes s'insèrent dans l'architecture de Rascie immédiatement après l'érection de Saint-Nicolas, ce sont le schéma byzantin rituel et la conception byzantine de l'espace intérieur, qui sont restés à la base de toutes les entreprises constructives de Rascie. Les façades de marbre de Studenica qui se terminent par une frise d'arcades, ses portails et ses fenêtres de style haut-roman délimitent l'espace d'une vraie église byzantine dont le type accuse des parallèles dans l'architecture byzantine. Cependant il est plus important que: la conception de l'espace, sa fonction réelle et symbolique et la décoration interieure insèrent dans les courants des meilleures œuvres de l'architecture byzantine de l'époque. Nous savons tous que le problème de l'église à croix inscrite, concise ou développée à coupole de l'époque moyenne est un problème qui ne nous intéresse pas seulement du point de vue typologique[9]. De ce point de vue, Studenica appartient au type de croix concise inscrite avec une coupole, largement répandu dans la sphère byzantine. D'après la somptuosité de son traitement et par certains détails, notamment par sa coupole de type constantinopolite, Studenica ne rencontre de vraies parallèles que dans monuments de provenance métropolitaine. Récemment, au symposium organisé pour fêter le huitième centenaire de Studenica, l'on a montré éloquemment qu'au point de vue de ses fonctions culturelles essentielles elle n'est pas inférieure aux parallèles mentionnées[10]. Prenons, par exemple, l'église, un peu plus ancienne de Saint-Pantéléimon à Nerezi, près de Skoplje: son espace intérieur, pris dans le sens strict du mot, est pareil à celui de Studenica. Il consiste dans: un sanctuaire, un naos, à nef unique surmonté au milieu par une coupole, et des espaces rectangulaires latéraux, flanquant l'espace sous la coupole. Ils sont organisés en forme de vestibules, mais les sujets de leur peinture murale suggèrent qu'il s'agit d'espaces dans lesquels, ou devant desquels, une place est prévue pour les chantres. Il est intéressant de remarquer qu'à Nerezi apparaissent dans la peinture murale de ces espaces au Nord et au Sud de la coupole et dans les extrémités de la branche transversale de la croix, des sujets en relation avec le chant des cantiques. On en conclut forcément que dans les églises à croix inscrite développées du XIIe siècle, l'on destine certains espaces aux chœurs, ou plutôt aux chantres, qui, dans l'architecture de Rascie deviendront des pièces distinctes nommées «pevnice» qui forment ce que l'on a coutume d'appeler «le transept bas de Rascie».

Žiča, qui n'a reçu son aspect final qu'au moment où elle est devenue le siège de l'archevêché serbe, nouvellement fondé, a une conception complexe de son espace, qui peut être considérée comme définitive, car elle a servi de modèle essentiel aux monuments du siècle suivant[11]. Son naos, surmonté au milieu d'une coupole, son sanctuaire normal et son narthex, séparé à l'origine, sont du type

[8] B. Vulović, Crkva sv. Nikole kod Kuršumlije, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta* 3 (1957), 7 sq.

[9] Cf. V. Korać, Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XIe et XIIe siècles, *Zograf* 8 (1977), 10-14.

[10] Cf. M. Šuput, Gottesmutterkirche als Kultbau im Rahmen der byzantinischen Architektur ihrer Zeit, *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, Beograd 1988, 133-141.

[11] Cf. M. Kašanin - Dj. Bošković - P. Mijović, *Žiča*, Beograd 1969, 53-103.

généralement répandu à l'époque dans le monde byzantin. L'ensemble est complété par un transept bas, dans l'axe transversal, sous la coupole, qui se termine par les pièces réservées aux chantres. Les chapelles, flanquant le narthex, et plus tard aussi son exonarthex surmonté d'une cathécuména et d'une tour au-dessus de l'entrée, entrent aussi dans le schéma de ses espaces. Il est clair que l'espace intérieur de Žiča a été agrandi et complété pour correspondre au rituel plus complexe du siège de l'archevêché. Aujourd'hui, nos connaissances nous suggèrent, du moins d'après ce que nous pouvons conclure d'après la reconstruction idéale des grandes églises du Mont Athos, Lavra, Vatoped et Iviron, que les plans athoniques de ces laures ont inspiré ceux de Žiča grâce au premier archevêque, saint Sava, qui avait endossé son froc au Mont Athos[12]. Cependant il faut aussi remarquer que le plan et programme de Žiča a été créé de façon indépendante, dans un milieu serbe. A l'époque de la construction de Žiča le pays est parcouru par nombre d'artisans venus de l'Occident et formés dans des écoles romanes. La touche de leurs mains est reconnaissable dans les détails de pierre exécutés à Žiča. Les dernières recherches signalent cependant, que Žiča a été élevée par des maçons venus de pays byzantins. Sur les murs originaux de l'édifice s'est conservée la facture caractéristique constantinopolitaine, en rangs alternés de plusieurs couches de briques avec une couche de blocs carrés de pierre.

Le programme studieux de cette église a servi de modèle à nombre de monuments élevés au cours de plusieurs générations. Ceci est sans doute dû au fait que l'église serbe avait acquis son indépendance. Les différences entre les monuments découlent de l'adaptation, dans leurs détails, au schéma essentiel des espaces, connu sous le nom de schéma de Rascie et aux exigences des fondateurs. Les architectes avaient été formés dans les écoles romanes ou romano-gothiques occidentales. Dans les villes serbes du littoral, l'on signale alors déjà, de puissants centres artisanaux dont l'activité se déroule dans l'esprit de l'Europe occidentale. Leur influence en Rascie est dominante, soit qu'il s'agisse de leur travail personnel, soit qu'il soit question de leur influence sur l'activité des ouvriers locaux de l'intérieur du pays. A en juger d'après les détails qui se trouvent sur les monuments, c'est par l'intermédiaire des villes du littoral que nous parvenaient leurs formes venues de l'autre bord de l'Adriatique, principalement de l'Italie méridionale. L'architecture bi-polaire de Rascie s'est le plus clairement exprimée dans les grands monuments, joignant une conception byzantine de l'espace à des formes romanes et romano-gothiques. Les constructeurs de Mileševa, originaires probablement du nord de l'Italie, ont eu de la peine à s'adapter au programme exigé par le fondateur. L'espace intérieur de Morača et son aspect général ont été probablement exécutés sous l'influence du style roman épanoui des architectes de Kotor. Sopoćani qui, de prime abord ressemble le plus à une basilique romane à trois nefs, est une preuve de la puissante tradition byzantine de la conception de l'espace intérieur. Sa partie principe, son naos, surmonté au milieu par une coupole, nous rappelle fortement, par sa simplicité, sa grandeur et ses dimensions monumentales, l'architecture du temps des Comnènes. Architecture qui, à Studenica est arrivée à sa pleine expression. On y remarque aussi que le principe des édifices à plan central y a été respecté au sujet de l'emplacement des ouvertures. Il est aussi possible que la conception et le traitement de l'espace de Sopoćani aient été sous l'influence du groupe d'artistes exceptionnels qui ont exécuté sa peinture murale, par laquelle le monument est devenu célèbre[13].

[12] V. Korać, Sveti Sava i program raškog plana, *Sava Nemanjić - Sveti Sava, Istorija i predanje*, Beograd 1963.

[13] Cf. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd 1963.

L'avènement au trône du roi Milutin ouvre une ère nouvelle dans les relations entre l'architecture serbe et la théorie et pratique architecturale byzantine. Le souverain et son entourage, orientés vers Byzance, ont exercé une influence dominante sur l'architecture monumentale serbe. Dans les œuvres fondées sous Milutin, non seulement l'espace et ses fonctions réelles et symboliques, mais aussi l'aspect général de l'édifice, ses détails, ses formes, sa construction, sa facture, son ornementation, sont exécutés selon les préceptes de l'artisanat et l'esprit de l'art byzantin. L'essor de l'art et de l'architecture dans l'empire byzantin restauré ont exercé leur attrait sur la société seigneuriale serbe qui s'insère à la sphère byzantine, s'efforçant de s'y identifier aussi du point de vue spirituel. Cependant le respect de la longue tradition autochtone a fait que, même à cette époque d'intégration spirituelle au monde byzantin, des manifestations spécifiques apparaissent dans la culture serbe, visibles surtout en architecture.

L'architecture, sous le roi Milutin, suit deux voies distinctes: l'une, simple est proche de ce qui arrive dans les contrées byzantines voisines conquises par le roi Milutin. L'autre, plus complexe, embrassait les traits essentiels, non seulement de l'architecture serbe, mais aussi byzantine. Pour illustrer la première voie, citons en exemple Saint-Nikita, près de Skoplje (Čučer). Il est construit selon un plan développé de croix inscrite, surmontée au milieu par une coupole, conçu et exécuté selon un type largement répandu en Grèce et en Macédoine, connu depuis longtemps dans la science sous le nom de «type provincial». Pour illustrer la seconde voie nous citerons, à titre d'exemple, les célèbres églises à cinq coupoles du temps de Milutin. L'on y voit, exposé le plus clairement, le rapport entre les architectures serbe et byzantine. Récemment certains détails ont été remarqués sur la Vierge de Ljeviša qui semblent indiquer une origine épirote de ses constructeurs[14]. La facture des murs et la décoration en céramique ne s'opposent pas à cette conjecture. Cependant, la conception globale de l'édifice n'a pas pu naître de l'architecture de l'Epire. Quoique l'église de Prizren ait été insérée dans les murs d'une ancienne basilique, il est évident que la conception de son espace et de sa structure sont les plus proches de celles des églises à cinq coupoles apparues à Salonique au cours des premières décades du XIVe siècle. On peut en dire autant de Saint-Georges de Nagoričino, qui s'est aussi intégré aux murs d'une église plus ancienne. Malgré cela, il serait difficile d'établir un rapport direct entre ces deux édifices et les églises à cinq coupoles de Salonique. Ce rapport devient encore plus complexe quand il s'agit aussi de Gračanica[15]. Certains détails particuliers, propres à nos églises rencontrent des parallèles dans l'architecture byzantine de l'époque, mais leurs ensembles ne se prêtent pas aux comparaisons typologiques habituelles. Ceci est surtout valable pour Gračanica qui s'est affirmée depuis longtemps comme une œuvre originale. De ce qui nous reste des nombreux monuments fondés par le roi Milutin, il convient encore de mentionner le catholicon du monastère Chilandar, sur le Mont Athos, et la petite église, au sein du monastère Studenica, nommée Eglise du Roi. Pendant que les constructeurs de l'église athonique se tiennent aux préceptes traditionnels de l'architecture constantinopolitaine, dans une variante athonique, bien entendu, tout en annonçant des innovations apportées par la Renaissance des Paléologues, la petite église de Studenica mérite toute notre attention. Elle correspond probablement à l'idée du temple idéal, qui est comprise dans le mouve-

[14] Cf. S. Nenadović, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1963, 147 sq.

[15] Pour Gračanica voir: S. Ćurčić, *Gračanica, King Milutin's Church and its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania University Press 1979.

ment, répandu à l'époque, du retour aux principes antiques[16]. L'Eglise du Roi doit être considérée comme le représentant d'un petit groupe d'églises à plan de croix inscrite concise, surmontée d'une coupole, qui à l'époque, et aussi plus tard sont élevées sur un territoire plus étendu. La liberté et hardiesse de la composition architecturale — visible surtout sur quelques monuments tels que la partie occidentale de la Vierge de Ljeviša, Gračanica, l'Eglise du Roi, l'exonarthex de la patriarchie de Peć — peut uniquement être comprise comme résultat d'une espèce d'atelier qui s'est formé dans l'entourage du roi, et qui comprenait un ou plusieurs architectes dirigeants «proto-maîtres» dont l'activité a été fortement influencée par leurs mécènes. De là vient que les solutions issues de ce milieu peuvent difficilement se rattacher, dans leur ensemble, à une source byzantine définie. Nous ne savons rien sur l'origine de ces artistes. L'on pourrait seulement dire que dans les premières décades du XIVe siècle les meilleurs architectes du monde byzantin exercent leur activité en Serbie. L'atelier de construction, ou plutôt le groupe d'architectes à la cour du roi Milutin exerce, en tant que foyer d'idées constructives, son influence sur l'architecture et l'artisanat sur les monuments élevés dans le pays et qui portent aussi la marque de ces idées nouvelles. Les traits distinctifs de ces ouvriers et de leurs patrons sont: la hardiesse dans la conception de solutions nouvelles l'élégance des proportions et le sens de l'harmonie comme aussi le sens de l'accord harmonieux des détails dans des ensembles très complexes. On y remarque aussi l'emprunt local de certaines solutions copiées des grands monuments et employées dans des monuments plus petits, ce qui fait conclure qu'à l'époque l'activité constructive était fort vive[17].

Nous disposons de fort peu de données sur les agglomérations urbaines qui, à l'époque, s'étaient certainement déjà formées. A en juger d'après leurs emplacements et leur structure probable, l'on dirait qu'elles ressemblaient aux villes qui se trouvent actuellement sur le territoire grec.

L'architecture serbe du XIVe siècle continue à respecter la conception byzantine de l'espace et des formes et se sert de l'artisanat byzantin. Le plus grand nombre des monuments de l'époque a été élevé dans les régions méridionales de Serbie, où l'influence de Byzance dans l'architecture était puissante. Les œuvres les plus remarquables y ont été fondées par les seigneurs féodaux. L'architecture, connue depuis longtemps dans la science sous le nom de «école serbo-byzantine» consiste en deux composantes essentielles: de la variante provinciale du plan à croix inscrite, en ce qui concerne son espace et sa structure, et, quant à la forme, de détails issus de Constantinople et adoptés soit directement, soit par l'intermédiaire de Salonique. Il faut ajouter aux appréciations émises depuis longtemps par G. Millet, quelques constatations qui sont le fruit d'une connaissance plus parfaite de l'architecture byzantine. Nous manquons de données archéologiques essentielles au sujet de nos propres monuments[18]. Ce que nous venons d'exposer se rapporte à la quatrième, cinquième et en partie aussi à la sixième décade du XIVe siècle.

L'aspect extérieur des monuments a des traits caractéristiques. L'assemblage tripartite des arcades aveugles des façades ne correspond pas à la structure intérieure mais s'est transformé en une solution typologique, basée sur l'ancienne disposition structurale réelle, et par conséquent ne découle pas non plus des conceptions de la Renaissance des Paléologues. Le rapport géométrique entre les arcades aveugles et la surface des façades de même que les murs sans ouvertures nous rappellent

[16] Cf. S. Sirković - V. Korać - G. Babić, *Le monastère de Studenica*, Beograd 1986, 96-100 et G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, 27-35.

[17] Cf. S. Ćurčić, Two examples of local building workshops in fourteenth-century Serbia, *Zograf* 7 (1977), 45-51.

[18] Cf. G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 97-120.

surtout le petit nombre de monuments peu connus de Salonique, pendant que le riche traitement architectural des absides évoque les formes constantinopolitaines comme ayant servi de modèle direct ou indirect. Le groupe de monuments dont il s'agit ici, dans son ensemble, n'appartient à aucun autre groupe au sein de l'architecture byzantine, que l'on pourrait considérer comme formant un ensemble séparé, si bien qu'aujourd'hui encore l'on peut considérer, comme Millet, qu'il s'agit d'une école architecturale distincte[19]. Ces monuments se distinguent par leur aspect extérieur, dans lequel l'on reconnaît bien des particularités de l'architecture serbe préalable: le verticalisme accentué, la simplicité monumentale des façades closes, le coloris discret subordonné à l'organisation architecturale des surfaces murales.

La nature et la provenance des sources byzantines, prises dans le sens étroit du mot, sont clairement visibles dans l'«école de la Morava» par laquelle se termine l'apogée de l'architecture serbe. Tout le monde sait que l'école de la Morava s'étend de la huitième décade du XIVe siècle jusqu'à la chute définitive du despotat de Serbie sous la domination turque, en 1459. Elle s'était manifestée brusquement. Ses premiers monuments sont déjà des œuvres d'art parfaites. Elle a apparu comme suite logique du courant principal de l'architecture serbe. Prise dans un sens plus large, elle fait partie de l'architecture et du monde artistique byzantin. C'est un ensemble complexe. Chacune de ses composantes, prise à part, se base sur des sources byzantines directes, ce qui lui confère une actualité particulière à la dernière époque de l'architecture byzantine. Il convient aussi de souligner, comme l'un de ses traits principaux, sa tendance vers la décoration, conforme aux nouvelles tendances de l'architecture byzantine tardive et qui, dans l'école de la Morava arrive à sa pleine réalisation. Les reliefs en pierre de cette école y occupent une place éminente, et ils sont aussi issus de l'art plastique byzantin du XIVe siècle.

Ce que nous venons de dire pourrait induire le lecteur à supposer que l'architecture de la Morava était un art éclectique; mais c'est en réalité un mouvement original de la création artistique, qui se manifeste comme suite logique de la création artistique en Serbie. Il s'est manifesté au sein de la sphère spirituelle et artistique de Byzance, aussi l'école de la Morava doit-elle être considérée comme l'une des dernières manifestations de la civilisation byzantine.

L'un des emprunts directs faits à l'art byzantin et qui est devenu partie intégrante de la conception de l'espace est l'église à trois conques. Les raisons de cet emprunt fait aux églises athoniques sont de nature spirituelle et fonctionnelle. Cela nous est, pour le moins, suggéré par la grande influence exercée à l'époque en Serbie par les moines du Mont Athos[20]. Le problème lui-même reste irrésolu jusqu'à ce qu'on ne parvienne pas à la bonne solution. L'organisation des surfaces des façades est un autre trait caractéristique de l'architecture de la Morava. Sa division spécifique en zones horizontales issue de l'art constantinopolitain s'est réservée, dans l'école de la Morava une place fortement accusée. Une certaine confirmation du fait que les architectes de la Morava avaient devant les yeux des œuvres issues de l'école de Constantinople se voit aussi dans la facture des murs, qui se distingue beaucoup de celle des monuments du début du XIVe siècle. C'est simplement une alternance de plusieurs rangées de briques avec une rangée de blocs de pierre carrés. Les voies qui mènent de l'architecture de Byzance à celle de la Morava ne sont plus visibles aujourd'hui. Il est possible que l'on puisse considérer comme l'une de leurs stations de passage la fameux mausolée du Tzar Dou-

[19] *Ibid.*

[20] Cf. V. Korać, Les origines de l'architecture de l'école de la Morava, *Moravska škola i njeno doba*, Beograd 1972, 157-168.

chan, — le célèbre monastère des Saints-Archanges qu'il a fondé à Prizren[21]. Dans le cadre du problème posé, il s'agirait de savoir ce qui se passait dans l'architecture de la capitale byzantine au milieu du XIVe siècle et plus tard. Le système de divisions verticales et horizontales des façades dans un rythme constant est un nouveau pas franchi dans le traitement non-structural de l'extérieur, qui certainement a débuté à Constantinople. Les monuments de Mésembrie nous renseignent de ce qui s'est passé à Constantinople et qui n'a pas été conservé. Peut-être que dans la capitale byzantine l'on n'est jamais arrivé à un aussi grand nombre de réalisations comme dans les milieux qui en dépendaient directement tels que la Mésembrie[22].

Quelques centres urbains de Serbie datant des dernières décades du XIVe et de la première moitié du XVe siècle, insuffisamment recherchés sont les plus proches des villes byzantines. Smederevo peut être considéré comme exemple typique des villes fortifiées de Byzance. Une étude plus poussée des villes mentionnées mettra à notre portée un nouveau chapitre de l'histoire de l'architecture byzantine.

[21] *Ibid.*

[22] Pour Mésemvria voir: A. Rachénov, Eglises de Mésemvria, Sofia 1932. Voir aussi C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, 301 sq.

Ο ΘΕΟΦΑΝΗΣ, Ο MARCANTONIO RAIMONDI, ΘΕΜΑΤΑ ALL'ANTICA ΚΑΙ GROTTESCHE

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ

Μέσα στό γενικότερο πλαίσιο τῶν ἐπιδράσεων τῆς δυτικῆς τέχνης στήν κρητική ζωγραφική, ἡ διακρίβωση τῶν σχέσεων τῆς τελευταίας μέ τίς εὐρωπαϊκές χαλκογραφίες ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες καί σύνθετες παραμέτρους τῆς ἔρευνας γιά τήν τέχνη τοῦ μεταβυζαντινοῦ ἑλληνισμοῦ. Τό θέμα ἔχει ἀπό καιρό ἀπασχολήσει τούς μελετητές, μέ ἀποτέλεσμα τήν κατά καιρούς ὑπόδειξη συγκεκριμένων χαρακτικῶν πού χρησίμευσαν ὡς πρότυπα γιά τούς κρητικούς ζωγράφους[1]. Παρόμοιες ἐπιμέρους συμβολές ἀσφαλῶς θά διευκολύνουν στό μέλλον τή σφαιρικότερη θεώρηση τοῦ ζητήματος καί τή σύνταξη μιᾶς μονογραφίας, πού ἀπουσιάζει σήμερα.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ διαλεύκανση τῆς σχέσης σημαντικῶν ζωγράφων τῆς κρητικῆς σχολῆς μέ τήν ἰταλική χαλκογραφία. Καί αὐτό ἐπειδή στό ἔργο ἐκείνων πού χρησιμοποιοῦν ξένα χαρακτικά εἰκονογραφεῖται εὐκρινέστερα ἡ στάση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιπέδου τῆς ἐποχῆς ἀπέναντι στήν εὐρωπαϊκή τέχνη, στάση πού μποροῦσε νά ἐπηρεάσει τή μέση στάθμη τοῦ σύγχρονου ἤ μεταγενέστερου ἑλληνικοῦ καλλιτεχνικοῦ περιβάλλοντος.

Ἡ παροῦσα μικρή συμβολή ἀγγίζει τό γενικότερο θέμα τῶν σχέσεων τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς μέ τήν εὐρωπαϊκή χαλκογραφία (θέμα προσφιλές στόν ἐπιστήμονα πού τιμᾶται μέ τήν ἔκδοση αὐτή), ἄν καί οὐσιαστικά περιορίζεται στήν ἐπισήμανση ἑνός μόνο ἰταλικοῦ χαρακτικοῦ πού χρησιμοποιήθηκε ἀπό ἕναν σημαντικό κρητικό ζωγράφο. Τά ὀνόματα τοῦ Θεοφάνη Στρελίτζα-Μπαθᾶ καί τοῦ χαράκτη ἀπό τήν Μπολώνια, πού ἐργάστηκε καί στή Ρώμη, Marcantonio Raimondi θά μᾶς ἀπασχολήσουν στή συνέχεια. Παράλληλα θά ἀναφερθοῦμε μέ συντομία στίς ἀναγεννησιακές παραστάσεις μέ θέματα ἀπό τήν ἑλληνορωμαϊκή ἀρχαιότητα (θέματα all'antica) καί στίς διακοσμή-

[1] J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine de gravures occidentales*, Paris 1943, 5-6, 40-220. M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, *ZKircheng* LIX (1940), τχ. 1-2, 147-161 καί εἰκ. 1-10 (ἀναδημοσίευση στόν τόμο *Etudes sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints*, London 1976, V). Μ. Χατζηδάκης, Ἡ κρητική ζωγραφική καί ἡ ἰταλική χαλκογραφία, *ΚρητΧρον* Α΄ (1947), 30-35 καί 38-43. Ὁ ἴδιος, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καί ἡ κρητική ζωγραφική, *ΚρητΧρον* Δ΄ (1950), 392-393. Ν. Δρανδάκης, Συμπληρωματικά εἰς τόν Ἐμμανουήλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 44, 49, 51, 52-53, 54-55, 68. Μ. Κωνσταντουδάκη, Στοιχεῖα ἀπό ἰταλικές χαλκογραφίες σέ εἰκόνα τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 240-250. Ν. Δρανδάκης, Ἕξ εἰκόνες τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, *Θησαυρίσματα* 13 (1976), 208-212, 214-216, 219-220, 224-225. Ἀ. Παλιούρας, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Ἀθῆναι 1977, 234 κ.ἑ. Ἰω. Ρηγόπουλος, *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καί ἡ φλαμανδική χαλκογραφία*, Ἀθῆναι 1979, 133-137, 179-200 κ.ἑ. Ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ νά προσθέσω ἐδῶ μνεία τῆς διδακτορικῆς μου διατριβῆς, μέ θέμα: *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530/35-1592/93). Συμβολή στή μελέτη τῆς ζωγραφικῆς του*, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν 1988, στήν ὁποία ἐντοπίζονται ἐπιδράσεις ἀπό χαλκογραφίες τοῦ Marcantonio Raimondi, τοῦ Cornelis Cort, τοῦ Agostino Carracci καί ἄλλων στό ἔργο τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ κρητικοῦ ζωγράφου, βλ. Α΄, σ. 103 καί σημ. 1, σ. 112, 203, 230, 238, 282 κ.ἑ. τοῦ δακτυλογραφημένου κατατεθειμένου ἀντιτύπου.

σεις τίς γνωστές ὡς grottesche[2], πού συνάντησαν κάποια ἀνταπόκριση καί στήν κρητική ζωγραφική.

Ὁ Θεοφάνης φιλοτέχνησε τίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας τό 1535[3]. Τό σημαντικό αὐτό ἀθωνίτικο σύνολο εἶναι ἔργο τῆς ὡριμότητας τοῦ μεγάλου κρητικοῦ ζωγράφου. Ἡ χρήση μιᾶς χαλκογραφίας μέ τή Βρεφοκτονία τοῦ Marcantonio Raimondi, σέ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ[4], ἀπό τόν Θεοφάνη γιά τήν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς μονῆς τῆς Λαύρας εἶχε ἐπισημανθεῖ ἀπό τόν Jean-Paul Richter ἤδη ἀπό τό τέλος τοῦ 19ου αἰ.[5], ἐνῶ ἀργότερα σχολιάστηκε καί ἀξιοποιήθηκε ἀπό τόν Μανόλη Χατζηδάκη[6], γιά νά χρησιμοποιηθεῖ ἐπανειλημμένα στή μεταγενέστερη ἑλληνική βιβλιογραφία.

Ἐδῶ ἐπισημαίνεται ἕνα ἄλλο πρότυπο ἀπό τήν παραγωγή τοῦ ἴδιου χαράκτη, πού χρησιμο-

[2] Grottesca (πληθ. grottesche, ἀπό τήν ἰταλική λέξη grotta ἤ grotto = σπήλαιο) ὀνομάζεται τό συνονθύλευμα διαφόρων στοιχείων, ὅπως πολύπλοκοι ἑλικόμορφοι καί φυλλοφόροι βλαστοί, φανταστικά πτηνά καί ζῶα, τερατόμορφα προσωπεῖα, ἀνθρωπόμορφα ὄντα, ἐρωτιδεῖς, ἀρχαῖα ἀγγεῖα, κέρατα Ἀμαλθείας καί ἀκόμη μουσικά ὄργανα, τμήματα ἀπό στρατιωτικές πανοπλίες, πολεμικά λάφυρα καί ἄλλα παντοειδῆ μοτίβα, πού διατάσσονται χωρίς καμιά συνοχή, ἀλλά μέ διακοσμητική διάθεση καί μέ συμμετρία. Παρόμοια σύνολα ἀναπτύσσουν θέματα τῶν τοιχογραφιῶν ἤ τῶν γύψινων ἀναγλύφων ἀπό ρωμαϊκά κτίρια, πού ἦταν ἐν μέρει μόνο ὁρατά, λόγω ἐπιχώσεων, στήν Ἀναγέννηση καί ἔμοιαζαν ἔτσι μέ σπήλαια. Ἁπλές grottesche διακοσμήσεις συναντῶνται ἤδη στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰ., ἡ μεγάλη ὅμως διάδοσή τους σημειώνεται ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ. καί ἰδίως μετά τήν ἀνασκαφή, γύρω στά 1500, τοῦ Χρυσοῦ Ἀνακτόρου (Domus Aurea) τοῦ Νέρωνα στή Ρώμη. Στήν ἐμπλουτισμένη τους ἔκδοση, μέ πολλαπλασιασμό τῶν χαρακτηριστικῶν μορφῶν τους, ἔγιναν τοῦ συρμοῦ ὄχι μόνο στήν ἰταλική ἀλλά καί σέ ὅλη τήν εὐρωπαϊκή τέχνη. Ὁ ὅρος, πού ἀρχικά περιέγραφε κάτι τό φανταστικό, κατέληξε νά σημαίνει κάτι τό περίεργο, ὑπερβολικό, κωμικό. Βλ. καί πιό κάτω, ὑποσημ. 35-37.

[3] Γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, βλ. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), (στό ἑξῆς: Recherches sur Théophane), 315 κ.ἑ., ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία, ἀπό τήν ὁποία σημαντικό γιά τήν ἔρευνα ἐξακολουθεῖ νά παραμένει τό πασίγνωστο λεύκωμα τοῦ G. Millet, *Monuments byzantins de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927 (στό ἑξῆς: *Monuments de l'Athos*), πίν. 115-139.

[4] J. A. Gere - N. Turner, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the British Museum, Chatsworth and Other English Collections*, London 1983 (ἀνατ. 1984), 148-149, ἀριθ. 122 (γιά τά διαδοχικά σχέδια τοῦ Ραφαήλ μέ τή Βρεφοκτονία, γύρω στά 1510-12). I. H. Shoemaker - E. Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Κατάλογος ἔκθεσης στό Lawrence, Kansas τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν, 1981, εἰκ. 23 (ἕνα πιό ἀπαρτισμένο σχέδιο μέ τή Βρεφοκτονία, πού ἀποδίδεται στόν Ραφαήλ). Βλ. ἀκόμη τήν ἀξιομνημόνευτη ἔκδοση τῶν E. Knab - E. Mitsch - K. Oberhuber, μέ συνεργασία τῆς S. Ferino Pagden, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, εἰκ. 336, 338-339, 340-341, 344 (τά προκαταρκτικά σχέδια) καί 345 (τό τελικό μέ τή Βρεφοκτονία). Ἐπίσης P. Joannides, *The Drawing of Raphael*, Oxford 1983, 204-205, ἀριθ. 287-289.

[5] J.-P. Richter, Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients, *ZBildK* XIII (1878), 208. Βλ. καί G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1914 (φωτοανατ. 1960), 163 καί 162, εἰκ. 120. Πρόσφατη βιβλιογραφία γιά τή Βρεφοκτονία τοῦ Marcantonio Raimondi, πού τυπώθηκε δύο φορές, τή μία γύρω στό 1512 καί τήν ἄλλη γύρω στά 1513-15: *The Illustrated Bartsch, 26, formerly volume 14 (part 1): The Works of Marcantonio Raimondi and of his School* (ἐπιμ. K. Oberhuber), New York 1978, 29, ἀριθ. 18-I (19). W. Stedman Sheard, *Antiquity in the Renaissance*, Κατάλογος ἔκθεσης, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. 1978, ἀριθ. 45. E. Pogány-Balas, *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculpture on the Great Masters of the Renaissance*, Budapest 1980, εἰκ. 12. I. H. Shoemaker - E. Broun, ὅ.π., εἰκ. 21 καί 26. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἴδια σύνθεση ἐπαναλήφθηκε καί ἀπό ἄλλους χαράκτες· π.χ. τυπώθηκε σέ ξυλογραφία μέ chiaroscuro λίγο ἀργότερα, ἀπό ἄγνωστο μέ τά ἀρχικά NDB καί ἀπό τόν Ugo da Carpi, βλ. *Le Peintre Graveur Illustré. I. Italian Chiaroscuro Woodcuts* (Bartsch, vol. XII), ἐπιμ. C. Karpinski, University Park (Penn.) and London 1971, εἰκ. 33.7 καί 34.8.

[6] Βλ. κυρίως τίς μελέτες του (βλ. ὑποσημ. 1): Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, 147-161. Ἡ κρητική ζωγραφική καί ἡ ἰταλική χαλκογραφία, 31-33 καί πίν. Β΄-Γ΄. Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καί ἡ κρητική ζωγραφική, 387-388. Στοιχεῖα ἀπό τήν ἴδια χαλκογραφία μέ τή Βρεφοκτονία τοῦ Marcantonio Raimondi χρησιμοποιήθηκαν καί ἀργότερα ἀπό τόν Θεοφάνη στήν ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς ἱερᾶς μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 1986 (στό ἑξῆς: *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*), εἰκ. 84.

ποίησε ὁ Θεοφάνης στίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας[7]. Ἡ χαλκογραφία τοῦ Marcantonio μέ τόν Θρίαμβο ἑνός Ρωμαίου ἀξιωματούχου χρησίμευσε στόν κρητικό ἁγιογράφο γιά τήν ἀπόδοση ὁρισμένων μορφῶν τῆς παράστασης μέ τήν Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στόν σταυρό στό πιό πάνω ἁγιορείτικο μοναστήρι[8].

Ἡ σύνθεση τῆς Ἀνάβασης τοῦ Χριστοῦ στόν σταυρό στή μονή τῆς Λαύρας (Πίν. 132) διαμορφώνεται ὡς ἑξῆς: ψηλά στό κέντρο ὁ Χριστός, πού, πατώντας στή σκάλα, σύρεται μέ τήν πλάτη πρός τόν σταυρό καί μέ τό σῶμα σχεδόν κατενώπιον στόν θεατή. Ὑποβαστάζεται ἀπό δύο νεαρούς, σκαρφαλωμένους στίς κορυφές δύο ἄλλων κλιμάκων. Στή βάση τοῦ σταυροῦ παιδάριο σφηνώνει ξύλινους πασσάλους γιά στερεότητα, ἐνῶ κάτω ἀκριβῶς χαίνει τό σπήλαιο μέ τό κρανίο τοῦ Ἀδάμ. Ἀπό ἀριστερά πλησιάζει ὁ ἀξιωματικός μέ τή συνοδεία του, πέντε ἄνδρες. Οἱ δύο εἶναι ἀσκεπεῖς, ἄλλοι δύο φοροῦν κράνη, ἐνῶ ὁ τελευταῖος ἀριστερά φέρει ὑφασμάτινο κάλυμμα κεφαλῆς, πού μόλις διακρίνεται[9]. Δεξιά ἔχει πάρει θέση ἄλλη ὁμάδα, ἕνας γέροντας ἑβραῖος καί δύο στρατιῶτες. Ὁ γέροντας κρατεῖ μέ τό ἀριστερό του χέρι ἕνα καλάθι γεμάτο καρφιά καί ὑψώνει τό δεξί προτείνοντας τό σφυρί. Ὁ ἕνας ἀπό τούς στρατιῶτες, στήν ἄκρη δεξιά, εἰκονίζεται σέ πρῶτο ἐπίπεδο, μέ τά νῶτα στόν θεατή. Φορεῖ σκαλιστό κράνος καί πλούσιο θώρακα, μέ δύο ἀντίνωτες σφίγγες καί μία φτερωτή κεφαλή στήν πλάτη καί μέ λεοντοκεφαλές στούς ὤμους. Στρέφει τό κεφάλι πρός τά δεξιά, σάν νά συνομιλεῖ μέ κάποιον, ἐνῶ δείχνει κάτω καί πρός τό κέντρο τῆς σκηνῆς μέ τό ἀριστερό του χέρι. Ὁ δεύτερος στρατιώτης, πού ἐπικαλύπτεται ἐν μέρει ἀπό τά ἄλλα δύο πρόσωπα, φέρει κράνος ὅπως καί ὁ πρῶτος καί στέκεται ἀτενίζοντας τόν Χριστό. Ψηλό τεῖχος, μέ τετράπλευρους πύργους καί ὀδοντωτές ἐπάλξεις, μέ ἀνάγλυφες διακοσμήσεις καί μέ τοξωτή πύλη, περιορίζει τόν χῶρο.

Ἡ παράσταση συνδέεται εἰκονογραφικά μέ ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος ἀπό τήν παλαιολόγεια ζωγραφική[10]. Ἀκολουθεῖ τόν τύπο[11] στόν ὁποῖο τό κύριο στοιχεῖο εἶναι ἡ Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στόν σταυρό μέ τήν πλάτη σ' αὐτόν καί μέ τή βοήθεια δύο νεαρῶν ἀνδρῶν[12]. Ἄμεση, ὡστόσο,

[7] Ὁ συσχετισμός διατυπώθηκε ἤδη στή διατριβή μου γιά τόν Μιχαήλ Δαμασκηνό (βλ. ὑποσημ. 1), Α΄, 111, σημ. 1, καί Γ΄, πίν. 198α-β.

[8] Ἀπεικονίσεις τῆς παράστασης αὐτῆς: Millet, *Monuments de l'Athos*, πίν. 128.1. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 17. Γιά τή χαλκογραφία τοῦ Marcantonio μέ τόν Θρίαμβο, βλ. πιό κάτω, ὑποσημ. 15.

[9] Δέν διακρίνεται καθαρά στίς δημοσιευμένες φωτογραφίες. Ἐπί τόπου ἐπίσκεψή μου εἶναι ἀδύνατη λόγω τοῦ ἀβάτου.

[10] Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς παράστασης χρήσιμος παραμένει ὁ G. Millet, ὅ.π. (ὑποσημ. 5), 380 κ.ἑ. καί ἰδίως 385-393.

[11] Δύο βασικοί εἰκονογραφικοί τύποι τοῦ θέματος εἶναι σέ χρήση στήν παλαιολόγεια ζωγραφική. Ὁ ἕνας ἐκφράζεται μέ τό παράδειγμα πού ἐξετάζουμε. Ὁ ἄλλος χαρακτηρίζεται ἀπό τή μορφή τοῦ Χριστοῦ πού κατευθύνεται πρός τόν σταυρό καί ἀνεβαίνει μόνος του τή σκάλα. Γιά μερικά παραδείγματα τοῦ δεύτερου αὐτοῦ τύπου σέ μνημεῖα τῆς Γιουγκοσλαβίας καί τῆς Μακεδονίας βλ. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, fasc. III (μέ εἰσαγωγή καί ἐπιμέλεια A. Frolow), Paris 1968 (στό ἑξῆς: *La peinture en Yougoslavie*), πίν. 9.25 καί 91 καί fasc. IV (μέ εἰσαγωγή καί ἐπιμέλεια T. Velmans), Paris 1969, πίν. 12 καί 87. Μ. Σωτηρίου, Ἡ μακεδονική σχολή καί ἡ λεγομένη σχολή Μιλούτιν, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, τ. Ε (1969), πίν. 10α-β. Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, ἐν Ἀθήναις 1973, πίν. 27.

[12] Παραστάσεις τῶν παλαιολόγειων χρόνων πού παρουσιάζουν αὐτή τήν εἰκονογραφία στή Σερβία, τή Μακεδονία καί τόν Μυστρᾶ, βλ. Millet, *Monuments de l'Athos*, πίν. 71.1-2, Millet, *La peinture en Yougoslavie*, fasc. III (βλ. ὑποσημ. 11), πίν. 44.1-2, Ἄ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ στή Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 42 καί σ. 124, Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία. I. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953 (στό ἑξῆς: *Καστορία*), πίν. 124α. Βλ. καί ἐδῶ, ὑποσημ. 13. Στή μεταβυζαντινή ζωγραφική τοῦ 16ου αἰ., ὅπου γνωρίζει ἀρκετή διάδοση ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, ἀπό τά ὡραιότερα παραδείγματα εἶναι ἡ σύνθεση τοῦ Θεοφάνη πού ἐξετάζουμε. Μέ αὐτήν σχετίζεται ἄμεσα ἡ Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στόν σταυρό στό καθολικό τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων, τοῦ ὁποίου ἡ τοιχογράφηση (1552) ἔχει ἀποδοθεῖ στόν κύκλο τοῦ Θεοφάνη καί συγκεκριμένα στόν κρητικό ζωγράφο Τζώρτζη (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί τέχνη*, Ἀθήνα 1990, 41-42 καί ἔγχρ. εἰκ. στή σ. 119), παρόλο πού ἡ παράσταση ἐκεῖ εἶναι πιό λιτή.

σχέση γιά τήν κεντρική ομάδα τοῦ διαδραματιζόμενου ἐπεισοδίου ἔχει ἡ παράσταση τῆς Λαύρας μέ τήν ἀντίστοιχη τοιχογραφία τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, ὅπου οἱ στάσεις τοῦ Χριστοῦ καί τῶν δύο νεαρῶν πού τόν ὑποβαστάζουν εἶναι σχεδόν ὅμοιες, ἐνῶ καί ἡ ἀρχιτεκτονική διαμόρφωση παρουσιάζει κάποια σχέση[13].

Ὁ πυρήνας λοιπόν τῆς σύνθεσης τοῦ κρητικοῦ καλλιτέχνη ἐπαναλαμβάνει αὐτούσιο τό παλαιολόγειο πρότυπο πού ἐκφράζεται καί στόν ναό τοῦ Μυστρᾶ. Ἐξάλλου, τόσο ἡ ἴδια ἡ παρουσία ὅσο καί ἡ στάση πολλῶν ἀπό τά δευτερεύοντα πρόσωπα τῆς σύνθεσης τοῦ Θεοφάνη ἕλκουν τήν καταγωγή ἀπό τήν ὑστεροβυζαντινή ζωγραφική[14], ὅπου ἀπαντοῦν πολυπρόσωπες, ὅπως καί ἐδῶ, ἀποδόσεις τοῦ θέματος.

Ὁ Θεοφάνης ἐργάζεται σαφῶς μέσα στά πλαίσια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, τήν ὁποία εἶχε διδαχθεῖ στήν Κρήτη. Ἐπιθυμεῖ ὅμως νά δώσει νέα πνοή στά πατροπαράδοτα θέματα. Καί, ὅπως εἶχε κάμει μέ τή σκηνή τῆς Βρεφοκτονίας, καταφεύγει καί πάλι στή διαθέσιμη παρακαταθήκη τῶν ἰταλικῶν χαρακτικῶν. Ἐπιλέγει τή χαλκογραφία τοῦ Marcantonio Raimondi (Πίν. 133β) μέ τόν Θρίαμβο ἑνός Ρωμαίου ἀξιωματούχου[15] (τοῦ Σκιπίωνα ἤ τοῦ Τίτου;), πού χαράχτηκε γύρω στά 1509-1510 πάνω σέ σχέδιο κατά πάσα πιθανότητα τοῦ ζωγράφου ἀπό τήν Μπολώνια Jacopo Ripanda [16] (Πίν. 133α). Ἀπό αὐτήν ἀπομονώνει καί χρησιμοποιεῖ τέσσερα τουλάχιστον πρόσωπα — ἤ μᾶλλον πέντε — καί ἀρκετές διακοσμητικές λεπτομέρειες.

Συγκεκριμένα γιά τή στάση καί τήν ἔνδυση τοῦ γέροντα δεξιά στήν παράσταση (Πίν. 134α), παρουσίας γνώριμης (σέ διαφορετική ὅμως ἀπόδοση) ἀπό βυζαντινές παραστάσεις τῆς Ἀνάβασης στόν Σταυρό[17], ὁ Θεοφάνης ἔχει ὡς πρότυπο τήν ἐπιβλητική γυναικεία μορφή πού κρατεῖ δάφνινο

[13] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 123.3. Ἡ παράσταση τῆς Περιβλέπτου περιλαμβάνει μόνο τά κύρια πρόσωπα. Λεπτομέρεια μέ τόν Χριστό, βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 113b. Ἔγχρωμη ἀπεικόνιση: M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1981 (ἀνατ. 1983) (στό ἑξῆς: *Mystras*), εἰκ. 53 στή σ. 85. Ἡ ἴδια εἰκονογραφία καί στήν Ἁγία Σοφία Μυστρᾶ, βλ. G. Millet, ὅ.π., πίν. 134.5.

[14] Παραδείγματος χάριν ὁ γέροντας πού ἔχει τό πρόσταγμα τῶν ἐργασιῶν, ὁ ἀξιωματικός, τό παιδί πού στερεώνει μέ πασσάλους τόν σταυρό, ὁ ἄνδρας πού κρατεῖ τό καλάθι μέ τά καρφιά, ὁ στρατιώτης πού στρέφει τήν πλάτη στόν θεατή. Ἡ ἀπόδοσή τους ὅμως εἶναι διαφορετική ἀπό ἐκείνη στήν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη. Πρβλ. μέ τά παραδείγματα πού ἀναφέρονται στίς ὑποσημ. 11 καί 12, γιά ἀντιδιαστολή.

[15] Δέν ὑπάρχει ὁμοφωνία γιά τόν τίτλο τοῦ ἔργου, πού ἑρμηνεύεται ὡς ὁ Θρίαμβος τοῦ Σκιπίωνα, τοῦ Τίτου ἤ τοῦ Τραϊανοῦ, ἐνῶ ἔχει θεωρηθεῖ καί ἀλληγορική σύνθεση μέ περιεχόμενο ἐρωτικό καί στρατιωτικό. Γιά τή χαλκογραφία, βλ. M. Faietti, Stampe e disegni di Marcantonio (1-58), στόν ὀγκώδη τόμο *Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510* (ἐπιμ. M. Faietti καί K. Oberhuber), Bologna 1988, ἀριθ. 37, 166-168, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία· ἀπό αὐτήν περιέργως παραλείπεται ἡ ἀπεικόνιση στή σημαντική ἔκδοση *The Illustrated Bartsch* (βλ. ὑποσημ. 5), 212, ἀριθ. 213 (173), ἀπό τό ἀντίτυπο τῆς Συλλογῆς Χαρακτικῶν τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (πού θεωρεῖται ἀντίτυπο τοῦ παλαιότερου τυπώματος τῆς χαλκογραφίας), καί 213, ἀριθ. 213 A-I (173), ἀπό τό ἀντίτυπο τῆς Συλλογῆς Χαρακτικῶν τῆς Βιβλιοθήκης Albertina τῆς Βιέννης. Ἄς προστεθεῖ ἐπίσης ἡ ἀπεικόνιση στό ἄρθρο τῶν G. Lambert καί M. Oberthür, Marc-Antoine Raimondi. Illustrations du catalogue de son œuvre gravée par Henri Delaborde publié en 1888, *GazBA* XCII (1978), 32, ἀριθ. 171, ἀπό τό ἀντίτυπο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων.

[16] Ἀνάμεσα στό σχέδιο καί στή χαλκογραφία παρατηροῦνται πάρα πολύ λίγες διαφορές. Γιά τό σχέδιο καί τήν ἀπόδοσή του στόν Peruzzi, τόν Sodoma, τόν Mantegna καί ἄλλους ζωγράφους καί τελικά στόν Jacopo Ripanda, βλ. M. Faietti, ὅ.π., 167-168 καί S. Ebert-Schifferer, Jacopo Ripanda (90-92), στόν τόμο *Bologna e l'Umanesimo* (βλ. ὑποσημ. 15), 310-311, ἀριθ. 92, ὅπου καί σύντομη μελέτη τῆς εἰκονογραφίας τοῦ σχεδίου, μέ καλή φωτογραφία στή σ. 311. Ἀπεικόνιση τοῦ σχεδίου βλ. καί στόν S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York (1961[1]), 1972, II, εἰκ. 179 (βλ. καί I, σ. 134), πού μπορεῖ νά προστεθεῖ στή βιβλιογραφία τῶν δύο προηγούμενων δημοσιευμάτων.

[17] Σέ ἄλλες βυζαντινές παραστάσεις τοῦ θέματος παρατηροῦμε τόν ὄρθιο γέροντα πού δείχνει ψηλά, σάν νά διευθύνει τίς ἐργασίες, βλ. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, fasc. III (βλ. ὑποσημ. 11), πίν. 25.1 (μάλιστα δίπλα του βρίσκεται καί

στεφάνι, τήν προσωποποίηση τῆς νίκης, στήν ἄκρη δεξιά τῆς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi (Πίν. 134β). Καί οἱ δύο μορφές, ὁ ἄνδρας τῆς τοιχογραφίας καί ἡ γυναίκα τῆς χαλκογραφίας, ὑψώνουν τό δεξί χέρι[18] λυγίζοντας ἐλαφρά τόν ἀγκώνα, ἀνασηκώνουν μέ τό ἀριστερό τή μία ἄκρη τοῦ ἱματίου τους, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἄκρη κολπώνεται σχηματίζοντας ἀπόπτυγμα μπροστά ἀπό τόν ἀριστερό ὦμο, καί κάμπτουν σέ στάση ἤρεμου βηματισμοῦ τό δεξί γόνατο, μέ ἀποτέλεσμα ἡ ἀπόδοσή τους νά θυμίζει τό γνωστό contrapposto[19]. Ὁ στρατιώτης μέ τήν πλάτη στόν θεατή στήν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη (Πίν. 134α) ἀντιγράφεται ὅπως εἶναι ἀπό τή χαλκογραφία τοῦ Raimondi[20] (Πίν. 134β), μέ ἀσήμαντες μόνο ἐνδυματολογικές παραλλαγές καί μέ παράλειψη τῆς πλαστικῆς σφίγγας ἀπό τήν περικεφαλαία του.

Δύο πρόσωπα στήν ἄκρη ἀριστερά τῆς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνη, ὁ ἀξιωματικός καί ὁ νεαρός παραστάτης του, πού τόν ἀκουμπᾶ στόν ὦμο (Πίν. 135α), ἀντιγράφονται ἀπό τό ἀριστερό ἄκρο τῆς ἴδιας χαλκογραφίας (Πίν. 135β). Οἱ στάσεις τους εἶναι ἐντελῶς ὅμοιες. Οἱ — πολύ λίγες — διαφορές τους περιορίζονται στό ἀντικείμενο πού κρατεῖ ὁ νεαρός συνοδός (σπαθί στήν τοιχογραφία - ἀσπίδα στή χαλκογραφία) καί στήν ἔνδυση, ἐκτός ἀπό τόν μανδύα τοῦ ἀξιωματικοῦ, πού τυλίγεται στό ὑπογάστριο καί συγκρατεῖται μέ τό δεξί χέρι[21] μέ τόν ἴδιο τρόπο καί μέ παρόμοια πτύχωση. Ἀξίζει νά προσέξει κανείς ἰδιαίτερα τό κράνος τοῦ ἀξιωματικοῦ τῆς χαλκογραφίας,

ἄλλος στήν ἴδια στάση). Σέ ἄλλη παράσταση ὁ ἴδιος γέροντας κρατεῖ καί καλάθι, βλ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 124α, καί βρίσκεται ἔτσι πιό κοντά στήν ἀντίστοιχη μορφή τῆς Λαύρας. Γέροντας πού κρατεῖ τό καλάθι μέ τά καρφιά συναντιέται καί σέ ἄλλες παραστάσεις, ἐκεῖ ὅμως εἶναι σκυφτός: ὅ.π., πίν. 44.1 καί 91.4.

[18] Κρατοῦν ὅμως οἱ δύο μορφές διαφορετικά ἀντικείμενα, στεφάνι γιά τόν νικητή ἡ συμβολική μορφή τῆς χαλκογραφίας, σφυρί γιά τή σταύρωση ὁ γέροντας τῆς Ἀνάβασης (ἄς σημειωθεῖ ἡ ὕπαρξη τοῦ σφυριοῦ καί σέ τοιχογραφία τοῦ 15ου αἰ. στήν Καστοριά: Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 170β). Ἄλλη διαφορά ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα: ἡ γυναίκα παριστάνεται σέ κατατομή, ἐνῶ ὁ ἄνδρας εἰκονίζεται μέ τήν κεφαλή σέ στροφή τριῶν τετάρτων. Διαφέρουν ἐπίσης, ὅπως εἶναι φυσικό, ὁρισμένες λεπτομέρειες τῆς ἔνδυσης.

[19] Ἡ στάση, ἡ ἔνδυση καί ἡ διαμόρφωση τῆς πτυχολογίας στά φορέματα τοῦ γέροντα δέν ἀφήνουν ἀμφιβολία γιά τή σχέση τῆς μορφῆς αὐτῆς μέ τή γυναικεία τῆς χαλκογραφίας, πού διακρίνεται ἐξάλλου γιά τή στιβαρότητά της καί τή μεγαλύτερη κλίμακα ἀπόδοσης ἀπό τίς ὑπόλοιπες μορφές τῆς ἰταλικῆς σύνθεσης. Σημειώνεται ὡστόσο ὅτι παραπλήσια μορφή ἀρχαιόπρεπης νίκης, μέ μικρές διαφοροποιήσεις στή στάση καί χωρίς ἱμάτιο, ἐπανέρχεται καί σέ ἄλλη χαλκογραφία τοῦ Raimondi, βλ. *The Illustrated Bartsch, 27, formerly volume 14 (part 2): The Works of Marcantonio Raimondi and of his School* (ἐπιμ. K. Oberhuber), New York 1978, 57, ἀριθ. 361 (275), πού ἀναπαράγει σύνθεση ρωμαϊκοῦ ἀναγλύφου (ἀπό τόν βίο τοῦ Τραϊανοῦ), ἐνσωματωμένου στήν Ἁψίδα τοῦ Κωνσταντίνου. Βλ. P. P. Bober - R. Bubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London 1986, εἰκ. 158i, 158a-i καί a-ii καί σ. 191-192.

[20] Ὅπως ἤδη σημειώθηκε (βλ. ὑποσημ. 14), ὁ στρατιώτης πού στρέφει τήν πλάτη στόν θεατή δέν εἶναι ἄγνωστος στή βυζαντινή παράδοση τοῦ θέματος τῆς Ἀνάβασης, ἡ στάση ὅμως καί ἡ ἀπόδοσή του εἶναι ἐντελῶς διαφορετικές. Στήν περίπτωση τοῦ Θεοφάνη εἶναι προφανέστατη ἡ ἐξάρτηση καί αὐτῆς τῆς μορφῆς ἀπό τή χαλκογραφία τοῦ Raimondi. Στρατιωτικός πού εἰκονίζεται ἀπό τά νῶτα σέ ἄνετη στάση, μέ ἐνδυμασία καί ἐξάρτυση πού παραπέμπουν στήν ἀρχαιότητα, παρατηρεῖται καί σέ παλαιότερα ἔργα δυτικῆς τέχνης, π.χ. τοῦ Mantegna, βλ. R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986, εἰκ. 13, 14 (ἀπό τό παρεκκλήσι Ovetari στήν Πάντοβα) καί A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna*, London 1979, εἰκ. 1, 3, 51. Ἡ ἀνάλογη μορφή, αὐτούσια ὅπως στή χαλκογραφία τοῦ Raimondi, ἐπαναλαμβάνεται σέ σχέδιο τοῦ Pontormo (1513), βλ. *Il primato del disegno*, Κατάλογος ἔκθεσης, Φλωρεντία, Palazzo Strozzi, 1980, 171, ἀριθ. 391-392, ἀλλά καί ἀργότερα, ἐλαφρά παραλλαγμένη, ὅπως π.χ. σέ χαλκογραφία τοῦ Giorgio Ghisi (χωρίς τίς σφίγγες), μέ βάση σχέδιο τοῦ Giovanni Battista Ghisi (Scultori), βλ. *The Illustrated Bartsch, 31, formerly volume 15 (part 4), Italian Artists of the Sixteenth Century* (ἐπιμ. S. Boorsch καί J. Spike), New York 1986, 79, ἀριθ. 28 (396).

[21] Μέ τό ἀριστερό χέρι δείχνει πρός τά κάτω, πρός τά πολεμικά λάφυρα. Παρόμοια κίνηση φαίνεται ὅτι κάνει καί ὁ ἀξιωματικός στήν Ἀνάβαση τοῦ Θεοφάνη μέ τό ἀριστερό του χέρι, τό ὁποῖο ὅμως δέν διακρίνεται καθαρά στίς διαθέσιμες ἀπεικονίσεις. Εἶναι ἐξάλλου ἀρκετά ἐμφανής κάποια ἐπέμβαση — πιθανότατα λόγω φθορᾶς — στό σημεῖο ἐκεῖνο τῆς τοιχογραφίας, βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 17.

κοσμημένο στήν κορυφή μέ ολόγλυφη σφίγγα[22], πού επαναλαμβάνεται αυτούσιο στήν κρητική τοιχογραφία. Τέλος, γιά τή μορφή τοῦ ἀγένειου ρυτιδωμένου στρατιωτικοῦ σέ κατατομή πρός τά δεξιά, πού παριστάνεται στήν τοιχογραφία ἀνάμεσα στόν ἀξιωματικό καί τόν νεαρό στρατιώτη (Πίν. 135α), ὁ Θεοφάνης ἔλαβε πιθανότατα ὑπόψη του τίς κεφαλές ἀντίστοιχων προσώπων, πού εἰκονίζονται στή χαλκογραφία τό ἕνα στήν ἄκρη ἀριστερά, πίσω ἀπό τόν νεαρό συνοδό τοῦ Ρωμαίου ἀξιωματικοῦ (Πίν. 135β) καί τό ἄλλο στό δεξί μέρος, κοντά στή γυναικεία μορφή (Πίν. 138α).

Ὁ Θεοφάνης, ζωγράφος ἱκανός καί προβληματισμένος, μέ πνεῦμα ἀνοιχτό καί ἐπιδεκτικός δυτικῶν ἐπιρροῶν, κατέφυγε στή βοήθεια τοῦ ξένου χαρακτικοῦ στήν προσπάθειά του νά προσδώσει νέα μορφή στήν παραδοσιακή αὐτή σκηνή, ἐμπλουτίζοντάς την μέ «μοντέρνες» διακοσμήσεις, μέ γεύση ἀπό τήν ἀρχαία τέχνη, καί προσδίδοντάς της κάποια μακρινή χροιά ἀπό τή σύγχρονή του ἰταλική ζωγραφική τοῦ συρμοῦ.

Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι, ἐνῶ στήν περίπτωση τῆς Βρεφοκτονίας, στό ἴδιο μνημεῖο, ὁ κρητικός ζωγράφος παίρνει ὑπόψη του τήν ἰταλική σύνθεση μέ τό ἴδιο θέμα[23], στήν περίπτωση τῆς Ἀνάβασης στόν Σταυρό δείχνει προτίμηση σέ μιά κοσμική παράσταση πού κέντρισε τό ἐνδιαφέρον του. Εἶναι περαιτέρω ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ παράσταση αὐτή ἀπηχεῖ μιά δραστηριότητα ἀπό τόν κόσμο τῆς ρωμαϊκῆς ἀρχαιότητας, εἶναι ἕνα θέμα all'antica, ἀπό ἐκεῖνα πού γοήτευαν πολλούς ἀναγεννησιακούς καλλιτέχνες[24], μάλιστα εἶναι μιά ἀναπαράσταση στρατιωτικοῦ θριάμβου[25]. Ἡ ἐπιλογή, ἄλλωστε, τοῦ Θεοφάνη δέν εἶναι ἐντελῶς συμπτωματική. Παρά τίς ἐμφανεῖς διαφορές τους στό εἶδος τοῦ θέματος, στή μορφολογία καί στήν τεχνοτροπία, καί οἱ δύο σκηνές παριστάνουν γεγονότα τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων. Δέν εἶναι λοιπόν ἀφύσικο γιά τόν κρητικό ζωγράφο νά ἀντλήσει στοιχεῖα γιά τούς ρωμαίους στρατιῶτες τοῦ Πάθους τοῦ Κυρίου ἀπό μιά παράσταση πού τοποθετεῖται καί ἐκείνη, ὅπως καί ἡ δράση τοῦ Χριστοῦ, στά χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας. Μέ τόν τρόπο αὐτό ὁ Θεοφάνης διανθίζει τή θρησκευτική σκηνή μέ ἐπιμέρους παγανιστικές διακοσμήσεις. Ἡ παράσταση, παρ' ὅλα αὐτά, δέν χάνει τήν ἱεροπρέπεια καί τή συνοχή της, χάρη στίς ἱκανότητες τοῦ ζωγράφου καί στήν κυριαρχία στά ἐκφραστικά του μέσα. Τό δεῖγμα παραμένει ἀξιοσημείωτο γιά τά ἐνδιαφέροντα καί τούς προσανατολισμούς του.

[22] Κράνη μέ διακόσμηση φανταστικῶν πλασμάτων (σφίγγες, γρύπες, ἀνύπαρκτα τερατόμορφα ὄντα) εἶναι συνηθισμένα σέ ἀναγεννησιακά ἔργα. Χαρακτηριστικά γιά τή διάδοσή τους εἶναι τά ὀκτώ σχέδια (γύρω στά 1500) σέ δύο φύλλα ἀπό τετράδιο ἐργαστηρίου πού ἀποδίδονται στόν ζωγράφο Jacopo da Bologna. Τά σχέδια αὐτά παρουσιάζουν περικεφαλαῖες μέ ὁλόγλυφα φανταστικά ζῶα καί ἄλλες ἐξεζητημένες μορφές. Βλ. *Bologna e l'Umanesimo* (βλ. ὑποσημ. 15), ἀριθ. 94-95 καί εἰκ. στή σ. 315. Βλ. καί ἐδῶ πιό κάτω, ὑποσημ. 38.

[23] Τό ἴδιο κάνει καί στή Βρεφοκτονία τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, σύνθεση πού βασίζεται στήν ἴδια χαλκογραφία τοῦ Raimondi (βλ. ὑποσημ. 6) καί ἔχει μόνο μικροδιαφορές ἀπό τή Βρεφοκτονία τῆς Λαύρας. Ἡ ἀντίστοιχη παράσταση στή μονή Μεταμορφώσεως Μετεώρων (1552), πού ἀποδίδεται στόν κύκλο τοῦ Θεοφάνη (Τζώρτζης) κατάγεται ἀπό τήν ἴδια σύνθεση. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός (βλ. ὑποσημ. 12), 42 καί εἰκ. στή σ. 125. Γιά τή διάδοση τῆς εἰκονογραφίας αὐτῆς σέ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες μέ τή Σφαγή τῶν Νηπίων στόν ἑλληνικό καί γενικότερα στόν βαλκανικό χῶρο, βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, 331, σημ. 81-82.

[24] Πρβλ. E. Gombrich, The style *all'antica*: Imitation and assimilation, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966 (New York 1971^2), 178-188.

[25] Σχετικά μέ τή διάδοση τοῦ θέματος τοῦ ρωμαϊκοῦ θριάμβου στόν Μεσαίωνα καί τήν Ἀναγέννηση, βλ. A. Spinelli, Feste e trionfi: Continuità e metamorfosi di un tema, *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (ἐπιμ. S. Settis), II, Torino 1985, 279-350, βλ. εἰδικότερα 283-284 γιά τούς λόγους πού εὐνόησαν τή συνέχιση τοῦ θέματος τοῦ θριάμβου στήν τέχνη τοῦ Μεσαίωνα καί τῆς Ἀναγέννησης, καθώς καί σ. 327 γιά τή διαμόρφωση ἑνός ἰδιόρρυθμου «ἀναγεννησιακοῦ θριάμβου», μέ ἀνάμειξη στοιχείων τόσο ἀπό τήν ἀρχαία ὅσο καί ἀπό τή μεσαιωνική τέχνη, μέ οὑμανιστικές ἀναφορές. Στόν τύπο αὐτό θριάμβου φαίνεται νά ἀνήκει καί ἡ σύνθεση τοῦ σχεδίου πού ἀποδίδεται στόν J. Ripanda καί ἑπομένως καί τῆς χαλκογραφίας τοῦ M. Raimondi, τήν ὁποία χρησιμοποιεῖ ὁ Θεοφάνης.

Ὁ Θεοφάνης, πού ἔζησε στήν κρητική κοινωνία τῆς Βενετοκρατίας, ἐμποτισμένη ἀπό τά ἀναγεννησιακά ρεύματα σέ πάμπολλες ἐκδηλώσεις, θά πρέπει νά εἶχε κάποια οἰκειότητα μέ ἔργα τέχνης πού ἀπεικόνιζαν θέματα ἀπό τόν ἀρχαῖο κόσμο[26]. Στό ἔργο του ὅμως, ἔργο θρησκευτικό, περιορίζεται στήν ἀπόσπαση μορφῶν, πού διασκευάζονται καί τοποθετοῦνται κατάλληλα, ὅπως εἶναι φανερό, καί στήν ἀπόδοση τῶν grottesche καί ἄλλων διακοσμήσεων, μέ φειδώ καί μέ μέτρο, ὥστε νά μήν ξενίζεται ἡ προσανατολισμένη στούς βυζαντινούς τρόπους αἰσθητική τοῦ κοινοῦ του. Μέσα σ' αὐτά τά πλαίσια δέν μποροῦσε νά προχωρήσει στήν ἀνασύνθεση ἀρχαίων θεμάτων. Ἔλειπαν τόσο ἡ ἀναγκαία παιδεία ὅσο καί τό ἀνάλογο πολιτισμικό περιβάλλον καί οἱ σχετικές εὐκαιρίες ἐργασίας. Τό ἐνδιαφέρον του, ὡστόσο, γιά ἀρχαιοπρεπεῖς διακοσμήσεις, σύμφωνα καί μέ τό πνεῦμα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς, προδίδεται καί ἀπό ἄλλες περιπτώσεις.

Τά μονόχρωμα ἐπιτοίχια μετάλλια μέ ἀπεικονίσεις στεφανηφόρων ἀνδρικῶν κεφαλῶν σέ κατατομή[27] (Πίν. 136α-β), θυμίζουν τίς ἀναγεννησιακές παραστάσεις ρωμαίων αὐτοκρατόρων[28] ἤ καί

[26] Ἔργα μέ ἀρχαία θεματογραφία στόλιζαν ἀρχοντικά τοῦ Ἡρακλείου, τήν πατρίδα τοῦ Θεοφάνη. Πίνακας μέ τήν Ἀφροδίτη, τόν Ἔρωτα, τόν Ἄρη καί τόν Ἥφαιστο καταγράφεται τό 1585 σέ μιά πλούσια κατοικία τοῦ Χάνδακα, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα σέ ἔγγραφα τοῦ 16ου καί 17ου αἰώνα, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), 79 καί 111. Ὁ σχηματισμός ἐξάλλου ἰδιωτικῶν συλλογῶν μέ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης στήν Κρήτη ἀπό βενετσιάνους εὐγενεῖς μέ οὐμανιστικά ἐνδιαφέροντα σημειώνεται ἀπό τόν 15ο αἰ., βλ. R. Weiss, Un umanista antiquario: Cristoforo Buondelmonti, *Lettere italiane* XVI (1964), 114. Ὁ ἴδιος, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969[1], 1988[2], 185-186. Εἶναι γνωστές ἰδιωτικές συλλογές (ἀλλά ἀργότερα καί δημόσιες) μέ ἀρχαῖα ἔργα γλυπτικῆς στή Βενετία καί σέ ἄλλα μέρη τῆς Ἰταλίας. Βλ. τό πρόσφατο μελέτημα τοῦ C. Franzoni, «Rimembranze d'infinite cose». Le collezioni rinascimentali di antichità, *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (ἐπιμ. S. Settis), I, Torino 1984, 305, 332-333, 337, 339-340, 346-348 καί 311-314, 324-329, 333-335, 340-341, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία. Μιά ἰταλική χαλκογραφία μέ θέμα ἀπό τήν ἀρχαία ἑλληνική μυθολογία εἶχε ἤδη χρησιμοποιήσει ὁ κρητικός ζωγράφος Γεώργιος Σωτῆρχος, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, Στοιχεῖα ἀπό ἰταλικές χαλκογραφίες... (βλ. ὑποσημ. 1), πίν. ΛΒ΄, ΛΕ΄. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι λεπτομέρειες ἐμπνευσμένες ἀπό τήν κλασική τέχνη ἀπαντοῦν καί σέ ἔργα τῆς μεσοβυζαντινῆς καί ὑστεροβυζαντινῆς ἐποχῆς, βλ. σύντομη μνεία στόν O. Demus, The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art, *The Kariye Djami* (ἐπιμ. P. A. Underwood), 4, Princeton 1975, 158-159. Γιά εὐρύτερη συζήτηση τοῦ θέματος στήν παλαιολόγεια ζωγραφική καί τίς πολιτισμικές προεκτάσεις του μέ ἀφορμή ἕνα συγκεκριμένο μοτίβο, βλ. D. Mouriki, The mask motif in the wall paintings of Mistra. Cultural implications of a classical feature in Late Byzantine painting, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ι΄ (1980-1981), 307-338.

[27] Σέ ἐνυπόγραφα ἔργα τοῦ Θεοφάνη ἤ σέ ἀποδιδόμενα σ' αὐτόν. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 10 (τοιχογραφία τῆς Βαϊοφόρου στόν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων, 1527, τό ἀρχαιότερο παράδειγμα). Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 33 (ἔγχρ.) καί εἰκ. 13 (λεπτομ.) (ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ἐν παρόδῳ ὅτι στήν ἴδια τοιχογραφία τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου στή μονή Σταυρονικήτα (ὅ.π., εἰκ. 33 καί λεπτομ. εἰκ. 12) τό μετάλλιο ἀριστερά δέν εἶναι βέβαιο ὅτι παριστάνει κοσμική μορφή, ὅπως ἡ δημοσίευσή του ὑπαινίσσεται. Ἡ διάταξη τῶν βοστρύχων καί ἡ μορφολογία τῆς κεφαλῆς θυμίζουν μᾶλλον ἄγγελο. Ἄν αὐτό ἀληθεύει, τότε πιθανῶς γίνεται ἔτσι ὑπαινιγμός στό σύμβολο τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου). Τό ἴδιο μοτίβο ἐπαναλαμβάνεται σέ φορητές εἰκόνες τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, πού ἀποδίδονται στόν Θεοφάνη, βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 68, 70, 73 καί Ἀ. Καρακατσάνη, Εἰκόνες, *Μονή Σταυρονικήτα. Ἱστορία - Εἰκόνες - Χρυσοκεντήματα*, Ἀθῆναι 1974, εἰκ. 15, 17, 19 (ἔγχρ.). Ἀκόμη, βλ. καί λεπτομ. στόν Χατζηδάκη, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 14. Ἐπίσης στήν τοιχογραφία τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στό καθολικό τῆς μονῆς Σταυρονικήτα παρατηροῦμε τήν ὕπαρξη δύο μορφῶν σέ ἐπιτοίχια μετάλλια, πού ὅμως δέν διακρίνονται καθαρά. Βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 54 καί Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 205. Μορφές στηθαῖες σέ μετάλλια καθώς καί ἄλλες μονόχρωμες διακοσμήσεις παρατηροῦνται ἐπίσης καί σέ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων, βλ. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί τέχνη*, Ἀθήνα 1990, εἰκ. στίς σ. 111, 119, 165, 189. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι μονόχρωμες διακοσμήσεις δέν εἶναι βέβαια ἄγνωστες στή βυζαντινή παράδοση, ὅπου μάλιστα ἀπαντοῦν καί κεφαλές κατά κρόταφον σέ κυκλικό πλαίσιο, βλ. D. Mouriki, ὅ.π. (ὑποσημ. 26), 316 κ.ἑ. καί πίν. 89b-c, ἕνα παράδειγμα. Οἱ μορφές ὡστόσο στά ἔργα τοῦ Θεοφάνη, μέ τά χαρακτηριστικά πού ἀποδίδονται, συνδέονται μέ ἄλλα πρότυπα, βλ. πιό κάτω, ὑποσημ. 29-30.

[28] Ὁ συσχετισμός γίνεται καί ἀπό τόν Χατζηδάκη, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, 77-78.

σύγχρονων προσώπων σέ μετάλλια (ἕνα ἄλλο θέμα μέ καταγωγή ἀπό τήν ἀρχαιότητα). Οἱ παραστάσεις αὐτές, ἐμπνευσμένες ἀπό ἀρχαῖα νομίσματα[29], ἀπεικονίζονταν σέ μικρά ἀνάγλυφα μετάλλια, ἀλλά καί ἀποτελοῦσαν μοτίβο πολύ κοινό στή μνημειακή ζωγραφική (Πίν. 136γ) καί ἄλλες μορφές τέχνης τῆς Ἀναγέννησης[30] (Πίν. 136δ-η). Ἐξίσου ἐνδιαφέρουσες καί συνδεόμενες πιθανότατα μέ τήν ἴδια παράδοση εἶναι οἱ ἐπιτοίχιες μικρογραφικές κυκλικές παραστάσεις σέ ἔργα τοῦ Θεοφάνη, στίς ὁποῖες ὁ εἰκονιζόμενος ἄνδρας παριστάνεται σέ προτομή καί σέ στροφή τριῶν τετάρτων, ὑψώνοντας τό ἕνα χέρι σέ κίνηση ὁμιλίας[31].

Ὁ θώρακας τοῦ ἁγίου Προκοπίου στήν τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, συνόλου πού φιλοτεχνήθηκε τό 1545-46 ἀπό τόν Θεοφάνη καί τόν γιό του Συμεών καί τό συνεργεῖο τους[32], ἔχει τήν ἴδια διακόσμηση, μέ δύο ἀντίνωτες σφίγγες[33], μέ ἑλισσόμενους βλαστούς καί μέ μία φτερωτή κεφαλή (Πίν. 137α), ὅπως καί ὁ θώρακας τοῦ στρατιώτη στήν Ἄνοδο στόν Σταυρό τῆς Λαύρας (Πίν. 134α). Εἶναι πολύ πιθανό ὅτι τά μυθολογικά αὐτά πλάσματα ἀντιγράφονται ἀπό τήν ἴδια χαλκογραφία τοῦ Marcantonio Raimondi μέ τόν Θρίαμβο Ρωμαίου ἀξιωματικοῦ, πού αναφέρθηκε πιό πάνω (Πίν. 137β).

Ἡ διακόσμηση μιᾶς κάθετης πλατιᾶς ταινίας στό καθολικό τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, στά Μετέωρα, πού τοιχογραφήθηκε ἀπό τόν Θεοφάνη τό 1527[34], ξεκινᾶ ἀπό μιά βαριά τρίπλευρη

[29] R. Weiss, The study of ancient numismatics during the Renaissance (1313-1517), *NC* VIII (1968), 178. C. Vermeule, *European Art and the Classical Past*, Cambridge, Mass. 1964, 51. G. Hill - G. Pollard, *Medals of the Renaissance*, London (1920[1]) 1978, 19-20. K. Fittschen, Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana, *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (ἐπιμ. S. Settis), II: I generi e i temi ritrovati, Torino 1985, 383-411. Βλ. ἀκόμη R. Weiss, Le origini franco-bizantine della medaglia italiana del Rinascimento, *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* (ἐπιμ. A. Pertusi), Venezia-Firenze 1966, 339-350.

[30] Ἀναγεννησιακά μετάλλια μέ ἀπεικόνιση ρωμαίων αὐτοκρατόρων κατά κρόταφον καί μέ δάφνινο στεφάνι, ὅπως καί στά ἐπιτοίχια μετάλλια σέ ἔργα τοῦ Θεοφάνη, βλ. στή μνημειώδη ἔκδοση τοῦ G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, II, London 1930, πίν. 122, ἀριθ. 731 καί 732 (βλ. καί I, 186), πίν. 123, ἀριθ. 733 (βλ. καί I, 187) καί πίν. 127, ἀριθ. 755 (βλ. καί I, 197). Ἀναγεννησιακά μετάλλια μέ ἀπεικόνιση σύγχρονων προσώπων κατά τό πρότυπο τῶν ρωμαίων αὐτοκρατόρων, βλ. G. F. Hill, ὅ.π., πίν. 34, ἀριθ. 183, πίν. 35, ἀριθ. 190, πίν. 57, ἀριθ. 350, πίν. 119, ἀριθ. 706, πίν. 132, ἀριθ. 808 καί 810. Τυχαῖα παραδείγματα ἀπό διάφορες μορφές τέχνης τῆς Ἀναγέννησης, ὅπου εἰκονίζονται στεφανηφόρες κεφαλές σέ κατατομή, βλ. στά ἀκόλουθα δημοσιεύματα: R. Weiss, The study of ancient numismatics... (βλ. ὑποσημ. 29), 178, εἰκ. 1 καί 181, εἰκ. 2 (χειρόγραφα). E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm-Uppsala 1960, εἰκ. 135 (τοιχογραφία τοῦ A. Mantegna, γύρω στά 1474). *National Gallery Catalogues. Earlier Italian Schools*, Plates, I (ἐπιμ. M. Davies), London 1953, πίν. 113, ἀριθ. 739 (πίνακας τοῦ C. Crivelli, 1486)· καλή ἔγχρωμη λεπτομέρεια μέ τό μετάλλιο, βλ. A. Bovero, *L'opera completa del Crivelli*, Milano 1975, πίν. XLVI, M. Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, New York 1978, εἰκ. στή σ. 33, σ. 52 καί 53 (γλυπτική καί ἔντυπα). Χαλκογραφίες μέ παρόμοια μετάλλια, ἐνδιαφέρουσες γιά τό θέμα μας, βλ. A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, μέρος I, τ. IV, London 1938, πίν. 436 δεξιά (ἀνωνύμου), *The Illustrated Bartsch* (βλ. ὑποσημ. 19), 174, 178, 185, ἀριθ. 501-I (372), 505-I (373) καί 512-I (374). G. Lambert - M. Oberthür, ὅ.π. (βλ. ὑποσημ. 15), εἰκ. 216-227 (τοῦ M. Raimondi). J. S. Byrne, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, Κατάλογος ἔκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, New York, 11 Δεκ. 1981 - 14 Φεβρ. 1982, 88 καί εἰκ. 103 (ἀνωνύμου).

[31] Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 165 (ἔγχρ.) καί 11 (λεπτομ.). Στήν περίπτωση αὐτή ὁ εἰκονιζόμενος ἄνδρας παριστάνεται σέ προτομή καί σέ στροφή τριῶν τετάρτων, ὅπως καί σέ ἀναγεννησιακά μετάλλια (G. F. Hill, ὅ.π., πίν. 41, ἀριθ. 240, πίν. 60, ἀριθ. 361, πίν. 75, ἀριθ. 401, πίν. 126, ἀριθ. 745). Ἀπό τά τελευταῖα ἀπουσιάζει ὅμως τό ὑψωμένο χέρι, τό πρότυπο τοῦ ὁποίου πρέπει νά ἀναζητηθεῖ σέ ἄλλες παραστάσεις.

[32] Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, 110-114.

[33] Στό ἴδιο, εἰκ. 165 (ἔγχρ.) καί εἰκ. 11, λεπτομέρεια. Τό ἴδιο μοτίβο καί σέ λεπτομέρεια στήν εἰκόνα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ μέ τόν Μυστικό Δεῖπνο, στή Συλλογή Ἁγίας Αἰκατερίνης Σιναϊτῶν τοῦ Ἡρακλείου, πράγμα πού ἐπισημαίνεται στήν ἐργασία μου γιά τόν Δαμασκηνό (βλ. ὑποσημ. 1), Α΄, 208.

[34] Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 2 καί 110.

βάση, ὅπως ἐκεῖνες σέ μεγάλα κηροπήγια δυτικῶν ἐκκλησιῶν (candelabra) καί περιλαμβάνει χαρακτηριστικά στοιχεῖα, δηλαδή ἀνθρωπόμορφα ὄντα, φανταστικά ζῶα, πτηνά, δαυλούς σέ σχῆμα κέρατος, ἑλικόμορφους βλαστούς, ὑφασμάτινες ταινίες καί ἄλλα (Πίν. 140α), σέ συμμετρική διάταξη. Παρόμοια στοιχεῖα ἦταν γνωστά ὡς grottesche[35] καί γνώρισαν πολύ μεγάλη διάδοση σέ κάθε μορφή τέχνης στήν Ἀναγέννηση[36] (Πίν. 140β-δ). Καί στήν περίπτωση αὐτή ἡ ἐπαφή γίνεται πιθανότατα μέ τό ἐνδιάμεσο κάποιας χαλκογραφίας παραπλήσιας μέ ἐκείνη τοῦ χαράκτη ἀπό τή Μάντοβα Zoan Andrea[37] (Πίν. 140δ).

Σχολιάσαμε πιό πάνω τήν ἀναγεννησιακή περικεφαλαία μέ τή σφίγγα τοῦ ἀξιωματικοῦ τῆς Ἀνάβασης στόν σταυρό καί τό πρότυπό της, τή χαλκογραφία τοῦ Raimondi[38] (Πίν. 135α-β καί 138α-β). Προσθέτουμε ἐδῶ ὅτι ἡ περίπτωση ἀνάλογης διακόσμησης δέν εἶναι μοναδική στό ἔργο τοῦ Θεοφάνη. Γιά παράδειγμα στίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα παρατηροῦμε ὅτι τό κράνος τοῦ ἁγίου Μερκουρίου[39] ἔχει πλούσια διαμόρφωση ἀπό ἀνάγλυφα ἀνθρώπινα προσωπεῖα καί σκαλιστά δελφίνια (ἤ μήπως δράκοντες;) μέ ἀνοιχτό τό ρύγχος τους[40] (Πίν. 139α). Τέλος, στίς διακοσμήσεις ἀναγεννησιακοῦ τύπου μέ ἀρχαῖα μοτίβα συγκαταλέγεται ἡ χρήση ται-

[35] Πρβλ. πιό πάνω, ὑποσημ. 2. Γιά τή δημιουργία τῶν διακοσμήσεων αὐτῶν, βλ. τήν εἰδική καί πολύ ἀξιόλογη μονογραφία τῆς N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969. Βλ. ἀκόμη J. Evans, *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Oxford MCMXXXI, II, 12-16. B. Rowland, Jr., *The Classical Tradition in Western Art*, Cambridge, Mass. 1963, 51-52. E. Saccomani, Le grottesche venete del Cinquecento, *AttiVen* LXXIX (1970-71), 293-343. N. Dacos, Arte italiana e arte antica, *Storia dell'arte italiana*, μέρος 1ο, τ. III: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, εἰδικότερα 28-30. C. Acidini Luchinat, La grottesca, στήν ἴδια σειρά, μέρος 3ο, τ. IV: *Forme e Modelli*, Torino 1982, 161-200. P. Morel, Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento a Roma, *Roma e l'antico nell'arte e cultura del Cinquecento*, Roma 1985, 147 κ.ἑ. A. Chastel, *La grottesque*, Paris 1988, εἰδικότερα 9-54. Γιά τήν ἐξέλιξη τῆς σημασίας τοῦ ὅρου καί τή μετάπτωσή του, βλ. J. Evans, ὅ.π., II, 12, σημ. 7. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea...*, 3-4 καί διεξοδικότερα G. G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982, xvi-xviii, 23-30 καί ἀλλοῦ, σποραδικά.

[36] Παραδείγματα βλ. στά δημοσιεύματα τῆς προηγούμενης σημείωσης καί ἰδιαίτερα στίς μελέτες τῶν N. Dacos, C. Acidini Luchinat καί A. Chastel (βλ. ὑποσημ. 35). Γιά μερικά πρόχειρα, ποικίλα παραδείγματα ἀπό τήν ἀναγεννησιακή ζωγραφική τῆς κεντρικῆς Ἰταλίας, βλ. S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York (1961[1]) 1972, II, εἰκ. 225, 285, 389-391, 411-412, 414, 577, 641, 681-84. Γιά χαλκογραφίες, βλ. πιό κάτω, ὑποσημ. 37.

[37] Οἱ grottesche (βλ. ὑποσημ. 2, 35 καί 36) γνώρισαν μεγαλύτερη διάδοση μέ τά χαρακτικά, πού κυκλοφοροῦσαν ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ. Χαλκογραφίες μέ διακόσμηση παρόμοια, ἄν καί παραλλαγμένη, ὅπως στήν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη τοῦ 1527, βλ. A. M. Hind, ὅ.π. (ὑποσημ. 30), μέρος 1ο, τ. II, London 1938, πίν. 105· καί μέρος 2ο, τ. VI, London 1948, πίν. 593 (τοῦ Zoan Andrea) καί 607, καθώς καί J. S. Byrne, ὅ.π. (ὑποσημ. 30), εἰκ. 76-87. Βλ. καί ἐδῶ, Πίν. 140δ.

[38] Βλ. πιό πάνω, σ. 275-276 καί ὑποσημ. 22. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι ἄλλη χαλκογραφία τῆς σχολῆς τοῦ Marcantonio Raimondi χρησίμευσε στόν ζωγράφο Μιχαήλ Δαμασκηνό γιά τήν ἀπόδοση παρόμοιας περικεφαλαίας, ἀλλά μέ σκαλιστό δράκοντα, στή μεγάλη εἰκόνα του μέ τήν Ἀποτομή τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου στήν Κέρκυρα, βλ. P. Vocotopoulos, Icones de Michel Damaskinos à Corfou, *Byzantion* LIII (1983), fasc. I, πίν. V.2 καί λεπτομέρεια, πίν. VIII.2. Ὁ συσχετισμός γίνεται στή διατριβή μου γιά τόν Μιχαήλ Δαμασκηνό (βλ. ὑποσημ. 1), Α΄, 103, σημ. 1, καί Γ΄, πίν. 273α-β. Βλ. καί ἐδῶ, Πίν. 139β-γ.

[39] Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 156 καί 157 (λεπτομ.).

[40] Τά δελφίνια, στοιχεῖο χαρακτηριστικό φλωρεντινῶν ἀλλά καί βενετσιάνικων ἀναγεννησιακῶν διακοσμήσεων, ἔχουν φαίνεται περάσει ἀπαρατήρητα, δυσδιάκριτα καθώς εἶναι καί σχηματοποιημένα (πρόσφατη μελέτη γιά τό ἐπιμέρους αὐτό θέμα, C. Duffault, Le motif du dauphin sur les chapiteaux renaissants à Florence, *Histoire de l'art* 3 (1988), 57-66). Ἀπηχοῦν κατά πάσα πιθανότητα δυτική ἐπίδραση, παρόλο πού ὡς λεπτομερειακό μοτίβο δέν εἶναι ἄγνωστο στή βυζαντινή τέχνη, βλ. παράδειγμα στόν Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, πίν. 80.2 καί ἔγχρωμο Chatzidakis, *Mystras*, εἰκ. 13 στή σ. 34.

νιῶν μέ ἑλικοειδῆ καί μέ λυρόσχημα φυτικά σχέδια στήν τράπεζα τῆς μονῆς Σταυρονικήτα[41] καί ἡ χρήση σχηματοποιημένων ἀνθεμίων ἀνάμεσα σέ διπλές σπεῖρες στίς παρυφές τοῦ χιτώνα στρατιωτικῶν ἁγίων στό καθολικό τῆς μονῆς Σταυρονικήτα[42]. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι οἱ ἀπεικονίσεις σοφῶν τῆς ἀρχαιότητας καθώς καί τῆς προφητικῆς Σίβυλλας στήν τράπεζα τῆς μονῆς τῆς Λαύρας, παρόλο πού συνιστοῦν αὐτές καθ' ἑαυτές θέματα τῆς κλασικῆς παράδοσης, ἐντάσσονται στόν χριστιανικό συμβολισμό[43].

Ἄν τό σύνολο τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνη καί τοῦ συνεργείου του μᾶς ἦταν προσιτό μέ κατάλληλες δημοσιεύσεις[44], θά μπορούσαμε ἴσως νά ἐντοπίσουμε καί ἄλλες παρόμοιες περιπτώσεις χρήσης ἀναγεννησιακῶν θεμάτων ἤ λεπτομερειῶν.

Οἱ πιό πάνω παρατηρήσεις συνεπικουροῦν στήν ἰχνηλάτηση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ Θεοφάνη γιά ἀρχαιοπρεπῆ θέματα, πράγμα πού ἀπηχεῖ ἀπό μακριά τίς ἀναγεννησιακές αἰσθητικές ἀντιλήψεις τοῦ καιροῦ του, στή διάδοση τῶν ὁποίων σημαντικό ρόλο ἔπαιζαν οἱ χαλκογραφίες[45]. Οἱ πολιτισμικές ὡστόσο καταβολές τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου, ἡ βυζαντινή παιδεία του καί τά μοναστικά περιβάλλοντα τῆς κύριας δράσης του δέν εὐνοοῦσαν πιθανές ἐκτενέστερες ἀναζητήσεις καί τήν τολμηρότερη ἔκφρασή τους. Εἶναι παρ' ὅλα αὐτά ἀξιοθαύμαστο τό ὅτι ἐπιχειρεῖ τίς εἰκονογραφικές καινοτομίες του μέσα στήν καρδιά τοῦ Ἁγίου Ὄρους, σημαντικότατου θρησκευτικοῦ κέντρου γιά τόν ὑπόδουλο ὀρθόδοξο ἑλληνισμό καί προπύργιου τῆς ὀρθόδοξης παράδοσης. Τό κατάλληλο κλίμα γιά τήν πρόσληψη καί τήν ἀνοχή παραστάσεων μέ παρεμφερεῖς αἰσθητικούς

[41] Ἀπεικόνιση στό Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 30. Οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἀνυπόγραφες, ἀλλά ἀποδίδονται στόν Θεοφάνη. Ἡ χρήση τοῦ λυρόσχημου μοτίβου, πού συναντᾶται καί σέ προηγούμενες περιόδους, πολλαπλασιάζεται στήν Ἀναγέννηση, μάλιστα μέ τή διάδοση τῶν χαλκογραφιῶν. Παραδείγματα, βλ. A. M. Hind, ὅ.π., μέρος 1ο, τ. II, London 1938, πίν. 105 καί μέρος 2ο, τ. VI, London 1948, πίν. 593 καί 607, καθώς καί J. S. Byrne, ὅ.π. (ὑποσημ. 30), εἰκ. 76-87 καί ἰδίως εἰκ. 83 καί 86.

[42] Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 156, 158.

[43] Γιά τίς παγανιστικές αὐτές μορφές, πού ἀπαντοῦν σέ παραστάσεις τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί (γιά τήν Τράπεζα τῆς Λαύρας, βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 33), δέν μποροῦμε νά ἐπεκταθοῦμε ἐδῶ, οἱ ἀπεικονίσεις τους ὅμως ἀποκτοῦν δογματικό περιεχόμενο. Οἱ ἀπόκρυφοι χρησμοί καί οἱ προφητεῖες, πού σέ χριστιανικά ἀπολογητικά κείμενα ἀποδίδονται σέ πνευματικούς ἀνθρώπους ἤ καί σέ θεούς τῆς ἀρχαιότητας, θεωρήθηκαν ὡς προαναγγελίες συνδεόμενες μέ τή χριστιανική πίστη καί ἰδίως μέ τό πρόσωπο τῆς Παναγίας.

[44] Γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ καί τῆς μονῆς τῆς Λαύρας, πού εἶναι καί τά δύο ἐνυπόγραφα σύνολα τοῦ Θεοφάνη, λείπουν εἰδικές δημοσιεύσεις. Οὔτε ὅμως ἔργα πού ἀποδόθηκαν σ' αὐτόν ἤ πού ὁπωσδήποτε συνδέονται μέ τήν τέχνη του (βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, 321-322) ἔχουν μελετηθεῖ ὅπως θά εὐχόταν κανείς.

[45] Ἡ χρήση χαλκογραφιῶν ἀπό τόν Θεοφάνη ἀλλά καί ἀπό ἄλλους ἀξιόλογους κρητικούς ζωγράφους (βλ. ὑποσημ. 1) μᾶς ὁδηγεῖ στό συμπέρασμα ὅτι τά εὐρωπαϊκά χαρακτικά εἶχαν πάρει θέση ἤδη ἀπό τό πρῶτο τέταρτο τοῦ 16ου αἰ. στόν ἐξοπλισμό τοῦ ἐργαστηρίου πολλῶν ἁγιογράφων, ἀνάμεσα στά παραδοσιακά ἀνθίβολα καί στά ἄλλα ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τους. Πηγές προμήθειας τῶν χαλκογραφιῶν ἦταν τά μεγάλα ἀστικά ἤ θρησκευτικά κέντρα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, στά ὁποῖα αὐτές διοχετεύονταν ἀπό τή Δύση μέσῳ ὀργανωμένου ἐμπορίου. Γιά τό ἐμπόριο καί τήν εὐρεία κυκλοφορία ἰταλικῶν χαρακτικῶν σημειώνεται ἐδῶ μόνο ἡ μελέτη τοῦ P. Bellini, Printmakers and dealers in Italy during the sixteenth and seventeenth centuries, *The Print Collector* 11 (1975), τχ. Ἰανουαρίου - Φεβρουαρίου 1975, 17-45, πού ἔχει δημοσιευθεῖ καί στήν ἰταλική γλώσσα στό περιοδικό *Il quaderno del conoscitore di stampe* 11 (1974), 10-38, πράγμα πού δέν μνημονεύεται στήν ἀγγλική δημοσίευση. Περισσότερη βιβλιογραφία γιά τό θέμα αὐτό, βλ. Κωνσταντουδάκη, Στοιχεῖα ἀπό ἰταλικές χαλκογραφίες (βλ. ὑποσημ. 1), 247-248 καί ὑποσημ. 31-32. Τήν καινούργια αὐτή πηγή ἔμπνευσης καί εἰκονογραφικοῦ ἐμπλουτισμοῦ ἐκμεταλλεύτηκαν ὁ Τζώρζης Σωτῆρχος, ὁ νεαρός Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ὁ Μιχαήλ Δαμασκηνός, ὁ Γεώργιος Κλόντζας καί ἄλλοι μεταγενέστεροι κρητικοί ζωγράφοι.

προσανατολισμούς πρέπει νά εἶχε σέ κάποια ἔκταση διαμορφωθεῖ[46].

Ἐπιστρέφοντας στίς σκέψεις πού διατυπώσαμε στήν ἀρχή τοῦ δημοσιεύματος αὐτοῦ, θά τελειώσουμε μέ μιά σύντομη ἐκτίμηση τῆς στάσης τοῦ Θεοφάνη ἀπέναντι στή δυτικοευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση, ὅπως διαφαίνεται μέσα ἀπό τή χρήση ἰταλικῶν χαλκογραφιῶν. Ἡ συμπεριφορά τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη συνίσταται στή σταχυολόγηση μορφῶν καί στήν ἀφομοίωσή τους καί ὄχι στήν πιστή ἀντιγραφή τῶν προτύπων του, ὅπως καί μέ τίς χαλκογραφίες πού μνημονεύσαμε. Ἡ ἀντιμετώπιση αὐτή φανερώνει μιά κριτική διεργασία, τή διάθεση ἐπιλεκτικῆς συλλογῆς στοιχείων, γιά νά ἐφαρμοστοῦν στήν παράσταση πού θά κριθεῖ πρόσφορη. Στήν περιορισμένη ἔκταση πού τοῦ ἐπιτρέπεται, ὁ δημιουργικός ζωγράφος ἀναζητᾶ τήν ποικιλία καί ἐπιχειρεῖ τόν ἐμπλουτισμό τῶν παραδοσιακῶν θεμάτων. Ἀπομονώνει καί ἐνσωματώνει τά ξένα δάνεια στίς συνθέσεις του, ὑποδηλώνοντας ὁρισμένες τάσεις γιά ἀνανέωση καί ἐξέλιξη τῆς τέχνης του. Παράλληλα, μένει σταθερά πιστός στά πλαίσια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, μέ τήν ὁποία ἔζησε, ἐκπαιδεύτηκε, καί τήν ὁποία ὡς καλλιτεχνική προσωπικότητα ἀλλά καί ὡς μοναχός ἐβίωνε.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Πίν. 132: Chatzidakis, Recherches sur Théophane, εἰκ. 17 (ἀπ' ὅπου καί οἱ Π ί ν. 134α, 135α καί 140α).
Πίν. 133α: Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
Πίν. 133β, 134β, 135β, 136ε-στ, 137β, 138α-β: British Museum, Print Room. By courtesy of the Trustees of the British Museum.
Πίν. 136α-β, 137α, 139α: Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*.
Πίν. 136γ: A. Bovero, *L'opera completa del Crivelli.*
Πίν. 136δ: *Bologna e l'Umanesimo* (ἐπιμ. M. Faietti - K. Oberhuber).
Πίν. 136ζ-η: R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity.*
Πίν. 139β: P. Vocotopoulos, Icones de Michel Damaskinos à Corfou, *Byzantion* LIII (1983).
Πίν. 139γ: University of London, The Warburg Institute.
Πίν. 140β: N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea.*
Πίν. 140γ: M. Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art.*
Πίν. 140δ: A. Hind, *Early Italian Engraving.*

[46] Σημειώνεται ὅτι χορηγός τῶν ἐξόδων γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας ἦταν ὁ καλλιεργημένος μητροπολίτης Βερροίας Νεόφυτος, ἀπό τήν Ἀθήνα, ἐξόριστος τότε στή Λαύρα. Βλ. Chatzidakis, Recherches sur Théophane, 314 καί 382, καθώς καί 344-345 ἀριθ. 2 καί 3, γιά τίς ἀφιερωτικές ἐπιγραφές, ὅπου καί μνεία τῆς προηγούμενης δημοσίευσής τους. Τήν ὁλόσωμη προσωπογραφία τοῦ Νεοφύτου ἀποτύπωσε ὁ Θεοφάνης στό καθολικό τῆς Λαύρας, βλ. στό ἴδιο, εἰκ. 116.

Summary

THEOPHANES, MARCANTONIO RAIMONDI, THEMES *ALL'ANTICA* AND GROTESQUES

Maria Constantoudaki-Kitromilides

This study focuses on the Cretan sixteenth-century painter Theophanes Strelitzas-Bathas and the uses he made of Marcantonio Raimondi's prints. The present analysis points to a new source, an engraving (about 1509), after a drawing attributed to Jacopo Ripanda, depicting the Triumph of a Roman general (Scipio or Titus), which served as a model for parts of the composition of Christ's Ascent to the Cross (1535) in the main church of the Great Lavra monastery on Mount Athos.

The central figures in the Lavra fresco, that is Christ and the two young men pulling him onto the cross, clearly derive from Palaeologan iconography, while other persons in the scene, namely an official and two of his men, another soldier, viewed from the back, as well as an old man, five persons in all, are copied, with only minimal adaptations, from Raimondi's engraving.

In another known instance Theophanes made use of a print by Marcantonio with the Massacre of the Innocents, after Raphael's drawings, for the corresponding scene in the Great Lavra as well as in the Stavroniketa monastery (1535 and 1546 respectively).

A noteworthy difference in the case of Christ's Ascent to the Cross, which we are concerned with here, is that Theophanes chose a secular subject, and moreover a subject *all'antica*, a Roman Triumph, from which he extracted the figures he considered appropriate for his religious fresco. The use of this engraving, not only leads us once again to Theophanes's favourite engraver, Marcantonio Raimondi, but also reveals that Cretan religious painters were familiar with western secular subjects.

Theophanes's interest in Renaissance themes connected with antiquity is made apparent by a number of other features as well. Monochrome roundels with male heads in profile, bearing a laurel crown, which occasionally decorate the architectural background in Theophanes's paintings, recall Renaissance medals of both Roman emperors and contemporary persons, inspired from Roman coins. The making as well as the depiction of such medals were frequent in several art forms of the period, including engravings by Raimondi. Another instance of ancient themes common in the Renaissance in Theophanes's work regards pieces of armoury, such as cuirasses and helmets decorated with reliefs of mythological creatures (sphinxes, griffons, etc.). A number of Marcantonio's engravings display these features as well.

A remarkable case in point constitutes the use of grotesque patterns (*grottesche*, that is human-like and zoomorphic creatures, imaginary birds, complex floral motifs and other elements), a characteristic Renaissance ensemble based on Roman decorations, very widespread throughout Europe in the sixteenth century. Further details (ornamental bands, borders of tunics with classical motifs) reflect the same interest of the painter in the repetition of Renaissance themes with a flavour of antiquity.

In conclusion we should perhaps stress the selective use of Italian engravings made by the Cretan master. His technique consisted in the extraction of certain figures from western sources and their assimilation within his compositions. In that way he achieved the enrichment and renewal of traditional Byzantine themes, remaining firmly rooted however in the Byzantine heritage and respecting the doctrinal constraints of Orthodoxy, to which as an artist but also as a monk he was dedicated.

ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ: ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΪΟΥ

Ἡ ἐποχή τῶν Παλαιολόγων, ὅπως κάθε ἐποχή κρίσης, σημαδεύεται ἀπό σοβαρές ἀντιφάσεις. Οἱ βαθιές κοινωνικές ἀντιθέσεις, οἱ παραπαίουσες καί ρευστές πολιτικές τοποθετήσεις, ἡ κρίση στούς θεσμούς, χαρακτηρίζουν μιά κοινωνία ἡ ὁποία ἐξελίσσεται μέσα σ' ἕνα κράτος συρρικνούμενο καί κλυδωνιζόμενο ἀπό ἐμφυλίους πολέμους. Σέ ἄλλο ἐπίπεδο, εἶναι γνωστή ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στήν προϊοῦσα κατάρρευση καί πτώχευση τοῦ κράτους, καί τήν ἔντονη πνευματική καί κυρίως καλλιτεχνική δραστηριότητα, εἴτε τήν ὀνομάζει κανείς 'Αναγέννηση εἴτε ὄχι[1].

Σκοπός τῆς μικρῆς αὐτῆς μελέτης εἶναι νά παρουσιάσει ὁρισμένα βασικά στοιχεῖα τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, καί κυρίως νά ἐντοπίσει σημεῖα ζωτικότητας, τά ὁποῖα ἀμβλύνουν τήν τελευταία ἀντίφαση πού ἐπισημάναμε[2].

Ἡ ἐποχή τήν ὁποία ἐξετάζω, δηλαδή ἡ περίοδος 1261-1402, ἀνοίγει καί κλείνει μέ δύο δραματικά γεγονότα: τήν ἀνακατάληψη τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπ' τούς Βυζαντινούς καί τήν ἄρση τοῦ ἀποκλεισμοῦ τῆς πόλης ἀπ' τό σουλτάνο Βαγιαζήτ. Οἱ δύο αὐτές στιγμές περικλείουν μιάν ἐποχή, κατά τή διάρκεια τῆς ὁποίας συντελέστηκαν σημαντικές ἀλλαγές. Ἕνα κράτος πού ἄρχισε μέ αὐτοκρατορικές βλέψεις εἶχε ἀποσυντεθεῖ στά τέλη τοῦ 14ου αἰ. Τά σύγχρονα κείμενα δείχνουν μέ γλαφυρότητα τήν ἀλλαγή τῶν συνθηκῶν καί τήν ἀντίδραση τῶν ἀνθρώπων σ' αὐτές. Ἡ ἐποχή τοῦ Μιχαήλ Η', καί ἀκόμη τά πρῶτα χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ 'Ανδρονίκου Β', ἀποπνέουν τήν αἰσιοδοξία πού ἀκολουθεῖ φυσιολογικά τήν ἀνακατάληψη τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἔτσι, στό Τυπικό τῆς μονῆς τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ στό ὄρος Αὐξεντίου, ὁ Μιχαήλ Η' ἀπαριθμεῖ μέ κάποιαν ἔπαρση τ' ἀγαθά πού τοῦ ἐπιφύλαξαν ἡ τύχη καί ὁ Θεός: τό γένος του, τά πλούτη του, τ' ἀξιώματά του καί τίς νίκες πού τοῦ χάρισε ὁ Κύριος: *μυριοπλάσιον 'Ιταλῶν ὀφρύν, κἀκείνων πρίγκιψι καὶ κόμησι συνηριθμημένων, εἰς γῆν καταρρίψας, Περσῶν ἀλαζόνα δύναμιν καταλύσας, Μυσοὺς τοῖς στενωποῖς τοῦ Αἵμου καὶ μόνον περιορίσας, καὶ πᾶν ἀλλόθρουν καὶ ἀντίξοον τοῖς 'Ρωμαίοις φρονοῦν, ὡς σκεύη κεραμέως συντρίψας...* Ἡ Κωνσταντινούπολη, λέει, ντύθηκε πάλι *τὸν παλαιὸν ἐκεῖνον καὶ περικαλλῆ στολισμόν*, Νέα 'Ιερουσαλήμ· ὅλοι μιλοῦν ὄχι πιά τή γλῶσσα *μιξοβαρβάρου λαοῦ, ἀλλὰ τὸ ὅλον αὐσονικοῦ καὶ ἀκριβῶς ἐξησκημένον διατρανοῦν τὴν ἑλλάδα γλῶτταν, τὴν ὀρθορρήμονα*, ἐνῶ στήν 'Αγία Σοφία λειτουργεῖ πάλι Πατριάρχης ἰθαγενής καί ὁμόφυλος[3].

[1] Γιά παράδειγμα, S. Runciman, *The Last Byzantine Renaissance*, Cambridge 1970, ἰδίως 1-23. Ὁ I. Ševčenko εἶναι ἀντίθετος στή χρήση τοῦ ὅρου «'Αναγέννηση» γιά τήν ἐποχή αὐτή: The Palaeologan renaissance, στό *Renaissances before the Renaissance* (ἐπιμ. Warren Treadgold), Stanford 1984, 144-171.

[2] Τό ἄρθρο αὐτό εἶναι βασισμένο στήν εἰσήγησή μου στό 9ο Συμπόσιο βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καί τέχνης, πού ὀργάνωσε ἡ Χριστιανική 'Αρχαιολογική 'Εταιρεία τό Μάιο τοῦ 1989. Ἔναυσμα γι' αὐτή τή μελέτη ἦταν ἡ ἀνασκόπηση τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀπ' τό Μανόλη Χατζηδάκη στήν *'Ιστορία τοῦ 'Ελληνικοῦ Ἔθνους*, ἡ ὁποία μοῦ ἔθεσε τό ἐρώτημα κατά πόσον οἱ πολιτικές καί κοινωνικές ἐξελίξεις συμβαδίζουν χρονικά μέ τίς ἐξελίξεις στόν τομέα τῆς τέχνης καί ποιά ἀκριβῶς εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα σέ οἰκονομικά, κοινωνικά καί καλλιτεχνικά φαινόμενα.

[3] A. Dmitrievskij, *Opisanie Liturgitseskich Rukopisej*, 1, Κίεβο 1895 (ἀναστατική ἔκδοση, 1965), 771.

Ἀπαριθμεῖ, δηλαδή, ὁ αὐτοκράτορας, τίς στρατιωτικές του νίκες, τίς ὁποῖες καί στά ἔγγραφά του συνηθίζει ν' ἀναφέρει καί ν' ἀποδίδει στό Θεό καί ἐπιμένει στήν ἀνόρθωση τῆς Κωνσταντινούπολης, τήν κυριαρχία τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας καί τό θρίαμβο τῆς Ὀρθοδοξίας.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτό τό κείμενο καί τό «εὐχαριστήριον προσφώνημα» τοῦ Δημητρίου Χρυσολωρᾶ πρός τή Θεοτόκο γιά τή σωτηρία τῆς Πόλης ἀπ' τό Βαγιαζήτ τό 1402 εἶναι ἐντυπωσιακή: *Φρίττει πᾶσα πόλις τοῦ μυστηρίου τὴν δύναμιν... Ἐταπείνωσας ἡμᾶς, ἀλλ' οὐκ ἐξέτριψας· ἠσθενήσαμεν, ἀλλ' οὐκ ἀπεθάνομεν· ἐφθάρημεν, ἀλλ' οὐ κατεφθάρημεν· ἔκλινεν ὁ θυμός τοῦ υἱοῦ σου, ἀλλ' οὐκ ἐξεκένωτο καθ' ἡμῶν... Χθὲς ἀγρία, φαιδρὰ δὲ σήμερον ἡμῖν ἡ πανήγυρις· χθὲς τὰ δάκρυα, σήμερον εὐφροσύνη· χθὲς ἐτηκόμεθα τῷ λιμῷ, νῦν τῇ πολυτελῇ τραπέζῃ προσέλθωμεν· χθὲς ἐκλείετο πόλις ἐν λύπῃ, ἀλλ' ἀνοίγεται σήμερον ἐν χαρᾷ· χθὲς ὁ νοῦς ἠγριαίνετο δουλείαν ὑποπτεύων ἀΐδιον, νῦν ἐλευθερίᾳ μεγάλῃ χαίρει· χθὲς ἐχειμάζετο πόλις ἅπασα, σήμερον ἐν τῷ λιμένι καθέστηκε*[4].

Πρόκειται γιά δύο ἐποχές καί δύο ἀντιδράσεις ἐντελῶς διαφορετικές. Τό Τυπικό τοῦ Μιχαήλ Η΄ διαπνέεται ἀπό πνεῦμα αἰσιοδοξίας γιά τό μέλλον, πού μόνο νίκες νομίζει ὅτι τοῦ ἐπιφυλάσσει, ἐνῶ ἀντίθετα τό κείμενο τοῦ 1403 ἐκφράζει τήν ἀνακούφιση τοῦ συγγραφέα γιά μιάν ἀναπάντεχη καί προσωρινή σωτηρία.

Στήν ἐνδιάμεση περίοδο, σημαντικό χαρακτηριστικό τοῦ βυζαντινοῦ κράτους εἶναι τό μικρό μέγεθος· τά βυζαντινά ἐδάφη συρρικνοῦνται, παρά τίς κάποιες αὐξομειώσεις πού παρατηροῦμε στά χρόνια τῶν πρώτων τριῶν αὐτοκρατόρων. Στό δεύτερο μισό τοῦ αἰώνα, ἡ συρρίκνωση προχωρεῖ ραγδαῖα, κάτω ἀπό τίς ἐπιθέσεις τῶν Σέρβων καί τῶν Τούρκων. Στά τέλη τοῦ αἰώνα, ἡ αὐτοκρατορία δέν ὑπάρχει πιά παρά κατ' ὄνομα.

Ἡ μικρή κλίμακα εἶναι θέμα ὄχι μόνο ἐδαφῶν, ἀλλά καί οἰκονομικῶν μεγεθῶν: στή δεκαετία τοῦ 1310, ὁ Ἀνδρόνικος Β΄ προσπάθησε ν' ἀναδιοργανώσει τά δημόσια ἔσοδα καί κατάφερε, μετά ἀπό πολλές προσπάθειες, νά τά αὐξήσει σέ ἕνα ἑκατομμύριο ὑπέρπυρα τό χρόνο[5]. Στά 1321 μπόρεσε νά χρηματοδοτήσει μιάν ἐκστρατεία τοῦ Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ μέ 50.000 ὑπέρπυρα, πράγμα πού πρέπει νά θεωρηθεῖ μεγάλη πρόοδος, δεδομένου ὅτι μόλις λίγα χρόνια πρίν οἱ στρατιωτικές δαπάνες τοῦ κράτους εἶχαν ἀντιμετωπισθεῖ μέ τήν ἐκποίηση προσωπικῆς περιουσίας τοῦ αὐτοκράτορα. Ὅμως, τέτοια μεγέθη, καί σέ ὑποτιμημένα μάλιστα χρυσά νομίσματα, εἶναι ἀδύνατο νά συγκριθοῦν μέ δαπάνες προγενέστερων ἐποχῶν, γιά παράδειγμα, μέ τά 2.160.000 νομίσματα πού ξόδεψε ὁ Μανουήλ Α΄ σέ μιά μόνο, ἄν καί ἐξαιρετικά δαπανηρή, ἐκστρατεία, τό 1155-56[6]. Ἡ μικρή κλίμακα χαρακτηρίζει ἀντίστοιχα καί τό μέγεθος τοῦ στρατοῦ. Στά 1321, ὁ Ἀνδρόνικος Β΄ προσπάθησε νά ἀναδιοργανώσει, μαζί μέ τά οἰκονομικά τοῦ κράτους, καί τήν ἄμυνά του. Θέλησε νά ἐξαρτύσει εἴκοσι τριήρεις, πού θά φύλαγαν συνεχῶς τά στενά *κατὰ τῶν θαλαττίων καὶ παραθαλαττίων ἐχθρῶν* καί νά δημιουργήσει ἐπίσης ἕνα στρατό ἀπό 1.000 ἱππεῖς στή Βιθυνία καί 2.000 στή Μακεδονία καί Θράκη. Ὑποθέτει κανείς, βέβαια, ὅτι, μιά καί ὁ Γρηγορᾶς, πού ἀναφέρει αὐτή τήν πληροφορία, μιλάει γιά *ἱππεῖς διηνεκεῖς*, πρόκειται γιά μιά δύναμη πού πρέπει νά προστεθεῖ στίς στρατιωτικές δυνάμεις οἱ ὁποῖες ἤδη ὑπῆρχαν, ἀπό προνοιαρίους καί στρατιῶτες[7]. Ἐν πάσῃ περι-

[4] P. Gautier, Action de grâces de Démétrius Chrysoloras à la Théotokos pour l'anniversaire de la bataille d'Ankara (28 juillet 1403), *REB* 19 (1961), 350.27-30, 352.65-70.

[5] *Nicephori Gregorae Byzantina Historia*, 1, Βόννη 1829, 317-318. Πρβλ. A. E. Laiou, *Constantinople and the Latins: The Foreign Policy of Andronicus II (1282-1328)*, Cambridge, Mass. 1972, 246-247.

[6] *Nicetae Choniatae Historia*, ἐκδ. I. A. van Dieten, Βερολίνο 1975, 96-97.

[7] Γρηγορᾶς, 1, 317-318.

πτώσει, τό μέγεθος είναι ἐλάχιστο· καί οὔτε αὐτό κατόρθωσε νά ὑλοποιήσει ὁ αὐτοκράτορας, γιατί ἡ προσπάθειά του συνέπεσε μέ τήν ἔναρξη τοῦ πρώτου ἐμφυλίου πολέμου.

Οἱ περιορισμένες δυνατότητες ἑνός κράτους μικρῆς κλίμακας ἀντικατοπτρίζονται καί στό ἐπίπεδο τῶν διεθνῶν σχέσεων. Ὁ Μιχαήλ Η΄ ἦταν ὁ τελευταῖος αὐτοκράτορας πού ἀκολούθησε πολιτική αὐτοκρατορική καί παρόμοια μέ τήν πολιτική τῶν αὐτοκρατόρων τοῦ 12ου αἰ., δημιουργώντας ἕνα πλέγμα διεθνῶν σχέσεων, στό ὁποῖο ἐντάσσονταν ἡ Ἀραγώνα, κατά καιρούς ὁ Πάπας, ὁ βασιλιάς τῆς Σικελίας, ὁ Λουδοβίκος Θ΄ τῆς Γαλλίας καί οἱ Μογγόλοι. Οἱ διάδοχοί του περιόρισαν σταδιακά τό βεληνεκές τῆς βυζαντινῆς ἐξωτερικῆς πολιτικῆς στά Βαλκάνια καί τή Μικρά Ἀσία, μέ ἐξαίρεση, βέβαια, τή Γένοβα καί τή Βενετία, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία στό βυζαντινό χῶρο ἦταν πιά ἑδραιωμένη. Μέ σπάνιες ἐξαιρέσεις, ἡ ἐξωτερική τους πολιτική ἦταν παθητική. Ἡ τελευταία σοβαρή προσπάθεια νά διαφυλαχθεῖ κάποια ἀνεξαρτησία ἦταν ἡ προσπάθεια τοῦ Ἀλεξίου Ἀποκαύκου, πού συνεχίστηκε ἀπό τόν Ἰωάννη ΣΤ΄, γιά παρεμβολή στό χῶρο τῆς Μαύρης Θάλασσας, ὅπου οἱ Βενετοί καί οἱ Γενοβέζοι βρίσκονταν σέ δύσκολη στρατιωτικο-πολιτική θέση. Προσωπικές πράξεις ἤ σχέσεις, ὅπως οἱ σχέσεις τοῦ Ἰωάννη ΣΤ΄ μέ τούρκους ἐμίρηδες ἤ ἡ προσωπική προσχώρηση τοῦ Ἰωάννη Ε΄ στόν καθολικισμό τό 1369, ὑποκαθιστοῦν, σχεδόν, τήν κρατική πολιτική.

Ἡ ἐποχή πού ἐξετάζουμε δέν εἶναι, βέβαια, ἑνιαία. Μιά πρώτη τομή εἶναι ὁ ἐμφύλιος πόλεμος τοῦ 1321-28, στή διάρκεια τοῦ ὁποίου ἐμπλέκονται γιά πρώτη, ἀλλά ὄχι γιά τελευταία φορά, ξένα κράτη (οἱ Σέρβοι καί οἱ Βούλγαροι) στά ἐσωτερικά τοῦ Βυζαντίου. Ἡ καθοριστική, ὅμως, τομή εἶναι ὁ δεύτερος ἐμφύλιος πόλεμος, τοῦ 1341-47 (ἤ 1341-54), πού προκάλεσε τήν ἄμεση, ἰσχυρή καί σταθερή πιά παρέμβαση τῶν Σέρβων καί τῶν Τούρκων. Ἡ ὕπαιθρος ἀποψιλώθηκε ἀπό τίς λεηλασίες τῶν βυζαντινῶν στρατευμάτων, τῶν Σέρβων, καί κυρίως τῶν Τούρκων, μέ ἀποτελέσματα μακροπρόθεσμα. Ὁ πόλεμος ἔληξε μέ τήν πολιτική νίκη τῆς μεγάλης ἀριστοκρατίας, ἡ ὁποία ὅμως ὑπέστη τεράστια οἰκονομική ἧττα. Ἐκτός ἀπό τίς ἄμεσες καταστροφές, τίς ὁποῖες γλαφυρά περιγράφει ὁ Καντακουζηνός στόν κατάλογο τῶν ἀγαθῶν πού ἔχασε στόν πόλεμο[8], ἡ ἐξάπλωση τῶν Σέρβων κατά πρῶτο λόγο, καί ἀργότερα τῶν Τούρκων, ὑπέσκαψε τήν οἰκονομική δύναμη τῆς τάξης αὐτῆς, δηλαδή τή γαιοκτησία. Ὁρισμένοι γαιοκτήμονες ἦρθαν σέ συμβιβασμό μέ τούς Σέρβους καί κράτησαν τά κτήματά τους καί, βέβαια, τό Ἅγιον Ὄρος ὠφελήθηκε ἀπό τίς δωρεές τοῦ Dushan. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ πηγές τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 14ου αἰ. μαρτυροῦν ὅτι πολλά μέλη τῆς ἀριστοκρατίας ἔχασαν τίς περιουσίες του καί ἔκαναν ἀπεγνωσμένες προσπάθειες γιά νά τίς ἀνακτήσουν ἤ γιά νά ἐλαχιστοποιήσουν τίς ἀπώλειές τους. Πολιτική νίκη καί οἰκονομική ἧττα τῆς μεγάλης ἀριστοκρατίας, λοιπόν, καί, ἀντίστοιχα, μιά σχετική ἐνδυνάμωση τοῦ ἀστικοῦ καί ἐμπορικοῦ στοιχείου[9]. Πέρα ἀπ' αὐτό, ἡ ἀποδυνάμωση τοῦ κράτους εἶναι, ἀπό δῶ καί πέρα, σαφής, ὅπως σαφής εἶναι καί ἡ ἔλλειψη δυνατότητας νά δρᾶ αὐτόνομα. Συγχρόνως, ὁ εὐρύτερος χῶρος στόν ὁποῖο ἐντάσσεται τό Βυζάντιο, ὁ χῶρος τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου, πού βρίσκεται σέ ἐξάρτηση μέ τίς ἐμπορικές ἰταλικές πόλεις, περνάει βαθιά καί πολύπλευρη κρίση στό β΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. Σ' αὐτό τό γεωγραφικό χῶρο, ἡ κρίση παίρνει τή μορφή σκληροῦ ἀνταγωνισμοῦ μεταξύ Γένοβας καί Βενετίας γιά τόν ἔλεγχο τῆς φθίνουσας ἀγορᾶς, κάτω ἀπό διεθνεῖς συνθῆκες δυσμενεῖς γιά τό

[8] *Ioannis Cantacuzeni eximperatoris Historiarum Libri* IV, 2, Βόννη 1831, 184-185.

[9] Γιά τίς οἰκονομικές ἐπιπτώσεις τῶν κατακτήσεων τοῦ Dushan, βλ. A. E. Laiou, In the medieval Balkans: Economic pressures and conflicts in the fourteenth century, *Byzantine Studies in Honor of Milton V. Anastos* (ἐπιμ. Sp. Vryonis, Jr), Malibu 1985, 152-155. Σχετικά μέ τήν ἐνδυνάμωση τοῦ ἀστικοῦ στοιχείου, βλ. N. Oikonomidès, *Hommes d'affaires Grecs et Latins à Constantinople (XIIIe-XVe siècles)*, 1979 (στό ἑξῆς: *Hommes d'affaires*), 114 κ.ἑ.

ἐμπόριο. Συγχρόνως, ἡ τουρκική ἐξάπλωση προχωρεῖ μέ παροδικές μόνο ἀνάπαυλες. Μετά τό 1371, ὁπότε τό Βυζάντιο γίνεται κράτος ὑποτελές στούς Τούρκους, ἡ οἰκονομική ἐξαθλίωση καί ἡ πολιτική ἐξάρτηση τῶν Βυζαντινῶν ἀπ' τούς 'Οθωμανούς ἀλλά καί τούς Γενουάτες προχωρεῖ ραγδαῖα, καθώς τό Βυζάντιο εἶναι πιά ἕρμαιο καταστάσεων πού δέν ἐλέγχει καθόλου. Στά 1400, τά πιό ζωτικά στοιχεῖα βρίσκονται στό Δεσποτᾶτο τοῦ Μορέως, ἡ Κωνσταντινούπολη εἶναι ἀποκλεισμένη ἀπό στεριά καί θάλασσα, ὁ Μανουήλ Β΄ ζητιανεύει βοήθεια στίς αὐλές τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης καί ἡ λύση θά ἔρθει πάλι ἀπ' ἔξω, ἀπό τόν Ταμερλάνο.

Αὐτό τό μικρό κράτος, μ' ἕναν αὐτοκράτορα ἀδύναμο ἐκ τῶν πραγμάτων, ἀρνεῖται, ὅσο μπορεῖ, τό μέγεθός του καί τήν ἀδυναμία του. Ἡ ἰδεολογία ἐπιμένει νά τονίζει τήν οἰκουμενικότητα τῆς αὐτοκρατορικῆς ἀρχῆς. Ὅπως ἔχει δείξει ἡ Ninoslava Radošević, τά ἐγκώμια πού ἀπευθύνονται στόν 'Ανδρόνικο Β΄ ἀπηχοῦν τήν παραδοσιακή ἀντίληψη ὅτι ὁ αὐτοκράτορας ἀσκεῖ ἐξουσία πάνω σέ ὁλόκληρη τήν οἰκουμένη[10]. Στίς ἰδέες αὐτές δίνεται κάποιο ἐλάχιστο πραγματικό ἔρεισμα μ' ἕνα σόφισμα: οἱ συγγραφεῖς (Θεόδωρος Μετοχίτης, Γρηγόριος Κύπριος, Γρηγορᾶς, Νικηφόρος Χοῦμνος, Μάξιμος Πλανούδης) ἀποδίδουν καί στόν 'Ανδρόνικο Β΄ τίς νίκες τοῦ Μιχαήλ Η΄ καί τήν ἀνακατάληψη τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἔτσι, ἡ αἰσιοδοξία πού διέπει τά χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Μιχαήλ Η΄ μεταφέρεται καί στήν πιό δύσκολη ἐποχή τοῦ 'Ανδρονίκου Β΄. Χαρακτηριστικό κείμενο εἶναι ὁ Βασιλικός Λόγος τοῦ Μάξιμου Πλανούδη, κείμενο ρεαλιστικό ὅσον ἀφορᾶ τίς ἄμεσες ἀνάγκες τῆς αὐτοκρατορίας ἀλλά ἀναχρονιστικό σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τή θέση τοῦ Βυζαντίου στό σύγχρονό του κόσμο. Γιά τόν Πλανούδη, τό βυζαντινό κράτος παραμένει ἡ Ρωμαϊκή Αὐτοκρατορία, μέ καταβολές στή Ρώμη καί τό Μεγάλο Κωνσταντίνο. Κατά τό συγγραφέα, ὁ κύκλος τῆς ἐξουσίας τῆς αὐτοκρατορίας ἦταν τόσο μεγάλος, ὥστε, ἄν καί δέν περιέκλειε ὅλη τήν οἰκουμένη, ὅμως κανείς δέ θά εὐχόταν νά εἶναι ἡ οἰκουμένη μεγαλύτερη ἀπό τά σύνορα αὐτῆς τῆς αὐτοκρατορίας. Ἡ Κωνσταντινούπολη παραμένει ἡ βασιλίς τῶν πόλεων, μεγαλύτερη ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες πόλεις σέ δύναμη καί σέ μέγεθος, *ἐκ φύσεως κόσμου δεσπότις*, πού βασίλευε στό παρελθόν καί θά βασιλεύει ἐπ' ἄπειρον[11]. Τά μεγέθη στά ὁποῖα ἀναφέρεται ὁ Πλανούδης εἶναι πλασματικά: μιλάει γιά τεράστιο στρατό, πολυάριθμο ἱππικό, ὁπλισμό ἱκανό νά ἐξοπλίσει ὅλους τούς κατοίκους, ἀκόμη καί τούς βοσκούς, ἄπειρα χρήματα καί ναυτικό τόσο μεγάλο πού κανείς δέν μποροῦσε νά ἐπιτεθεῖ ἀπό θάλασσα[12]. Τά λόγια του ταιριάζουν στό 10 αἰ., ἀλλά σίγουρα ὄχι στό φθίνοντα 13ο αἰ. Ἡ ἐξωπραγματική καί πλασματική θεώρηση τῶν ἐξουσιῶν τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας συνεχίζεται καί ἀργότερα, καί ἐκφράζεται κυρίως ἀπ' τήν 'Εκκλησία.

Παρά τήν ἀδυναμία τοῦ μικροῦ αὐτοῦ καί ἑλλαδικοῦ πιά κράτους, ἡ οἰκονομία καί ἡ κοινωνία του διαθέτουν σημαντικά στοιχεῖα ζωτικότητας, καθώς καί στοιχεῖα τά ὁποῖα εὐνοοῦν τήν πνευματική καί καλλιτεχνική δραστηριότητα. Στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ., δύο τουλάχιστον στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ ἀπολαμβάνουν σχετική εὐμάρεια. Ἡ ἀριστοκρατία — λίγες οἰκογένειες μέ καταβολές ἀπό τήν ἐποχή τῶν Κομνηνῶν — εἶναι, ἀκόμη, ἰσχυρή καί μέλη της κατέχουν μεγάλες περιουσίες. Εἶναι γνωστή ἡ περιγραφή τῆς περιουσίας τοῦ 'Ιωάννη Καντακουζηνοῦ ἀπό τόν ἴδιο. Εἶχε, λέει, μεγάλο πλοῦτο, σ' ὅλη τή ρωμαϊκή γῆ: γαῖες ἀπό αὐτοκρατορικές δωρεές ἀλλά κι ἀπό δικές του ἐπενδύσεις, βοσκήματα, γεννήματα, χρυσάφι καί ἀσήμι[13]. 'Αρχικά, ἡ περιουσία τῆς οἰκογένειας

[10] N. Radošević, Pohvalna slova Tsaru Androniku II Paleologu, *ZRVI* 21 (1982), 61-83.

[11] L. G. Westerink, Le basilikos de Maxime Planude (στό ἑξῆς: Basilikos), *Byzantinoslavica* 28 (1967), 18, σ. 62.526-529, 19, σ. 63.573-580.

[12] 'Ο ἴδιος, Basilikos, *Byzantinoslavica* 29 (1968), 40, σ. 44-45.

[13] Καντακουζηνός, 2, 148-149. Τόν κατάλογο τῶν ἀγαθῶν πού ἔχασε στόν ἐμφύλιο πόλεμο, βλ. στίς σ. 184-185.

βρισκόταν στή Μικρά Ἀσία, ἀλλά στό 14ο αἰ. οἱ Καντακουζηνοί εἶχαν μεγάλα κτήματα στήν περιοχή τῶν Σερρῶν, στή Θεσσαλία, στή Θράκη καί πολλά πλούτη συγκεντρωμένα στήν Κωνσταντινούπολη. Ὁ Καντακουζηνός ἦταν, βέβαια, ἰδιαίτερα πλούσιος καί ἰσχυρός· ὅμως, ἀνάλογες περιουσίες εἶχαν κι ἄλλα μέλη τῆς ἀριστοκρατίας: γιά παράδειγμα, οἱ Φιλανθρωπηνοί, οἱ Συναδηνοί καί οἱ Παλαιολόγοι κατεῖχαν μεγάλες ἐκτάσεις στή Θράκη, στή Μικρά Ἀσία, στήν περιοχή ἔξω ἀπ' τή Θεσσαλονίκη[14]. Ἡ γαιοκτησία ἦταν συγκεντρωμένη στά χέρια τέτοιων οἰκογενειῶν, καθώς, φυσικά, καί στά χέρια της Ἐκκλησίας. Μαζί μ' αὐτές τίς μεγάλες οἰκογένειες, γιά τίς ὁποῖες ὁ πλοῦτος καί ἡ ἰσχύς ἀποτελοῦσαν κληρονομικό, σχεδόν, δικαίωμα, βρίσκουμε καί ἀνθρώπους πού πλούτισαν ἐκμεταλλευόμενοι τή θέση τους στόν κρατικό μηχανισμό καί τή σχέση τους μέ τόν αὐτοκράτορα. Τέτοια παραδείγματα ὑπάρχουν κυρίως στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ., πράγμα φυσιολογικό, ἐφ' ὅσον ὁ κρατικός μηχανισμός λειτουργοῦσε ἀκόμη τότε, ἐνῶ ἀργότερα ἀδράνησε. Οἱ περιπτώσεις τοῦ Νικηφόρου Χούμνου, τοῦ Θεοδώρου Μετοχίτη καί τοῦ Ἀλεξίου Ἀποκαύκου εἶναι οἱ πιό γνωστές. Ὁ Νικηφόρος Χοῦμνος εἶχε σημαντική περιουσία στήν Κωνσταντινούπολη καί ἐκτάσεις γῆς κοντά στή Θεσσαλονίκη καί στίς Σέρρες. Ὅταν πάντρεψε τήν κόρη του μέ τόν Ἰωάννη Παλαιολόγο, τῆς ἔδωσε μιά προίκα ἐντυπωσιακή[15]. Ὁ Θεόδωρος Μετοχίτης ἦταν ἐπίσης πολύ πλούσιος, μέ γαῖες, μεταξύ ἄλλων, κοντά στίς Σέρρες, τίς ὁποῖες ἀπέκτησε ἀπό αὐτοκρατορική δωρεά[16]. Ὁ Ἀλέξιος Ἀπόκαυκος πλούτισε κι αὐτός ἀπό δημόσιες προσόδους: ἀρχικά εἶχε τή διαχείριση καί ἐκμετάλλευση τῶν δημόσιων ἁλυκῶν καί ἀργότερα ἔγινε ταμίας τῶν βασιλικῶν χρημάτων.

Μία ἀπ' τίς πηγές πλούτου τῆς ἀριστοκρατίας πρέπει νά ἦταν τό ἐμπόριο εἰδῶν διατροφῆς. Ὑπάρχουν διάσπαρτες μαρτυρίες γιά τό φαινόμενο αὐτό· οἱ ἐπιστολές τοῦ πατριάρχη Ἀθανασίου Α΄ δείχνουν ὅτι ὁ ἀνεφοδιασμός τῆς Κωνσταντινούπολης μέ σιτηρά ἐλεγχόταν ἀπ' τήν ἀριστοκρατία, ἐνῶ στό ἐμπόριο κρασιοῦ σημαντικός ἦταν ὁ ρόλος τῆς Ἐκκλησίας[17]. Στίς πόλεις, ἐξ ἄλλου, συγκεντρωνόταν δύο εἰδῶν πλοῦτος. Πρῶτο, ἡ ἀριστοκρατία κατοικοῦσε κυρίως στίς πόλεις, ὅπου καί μεταφερόταν ὁ πλοῦτος τόν ὁποῖο παρήγαγε ἡ ὕπαιθρος. Δεύτερο, στίς παράκτιες κυρίως πόλεις, ἀλλά καί στίς πόλεις τῆς ἐνδοχώρας πού βρίσκονταν πάνω σ' ἐμπορικούς δρόμους, συγκεντρωνόταν ἕνα στοιχεῖο ἀστικό ἀποτελούμενο ἀπό ἐμπόρους, ναυτικούς καί τραπεζίτες. Ἀναφορές στήν Κωνσταντινούπολη, στή Θεσσαλονίκη, στήν Ἀδριανούπολη, στίς Σέρρες στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. δείχνουν ὅτι οἱ πόλεις αὐτές ἦταν πλούσιες καί ἀνθηρές, πράγμα πού ὀφειλόταν ἐν μέρει στό ἐμπόριο. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ κατηγορία τοῦ Καντακουζηνοῦ ἐναντίον τοῦ Ἀλεξίου Ἀποκαύκου, δηλαδή ὅτι ὁ τελευταῖος εἶχε τήν πρόθεση νά συγκεντρώσει ὅλο τό στρατό καί τό ναυτικό στίς παράκτιες περιοχές, καί, ἐγκαταλείποντας τήν ἐνδοχώρα, νά ἑστιάσει τό κράτος στήν Κωνσταντινούπολη, τίς ἀκτές καί τά νησιά, καί τήν οἰκονομία στή ναυτιλία καί τό ἐμπόριο[18]. Τίποτα δέ δίνει πιό γλαφυρά τήν εἰκόνα τῆς φθίνουσας ἀγροτικῆς ἐνδοχώρας καί μιᾶς σχετικά ἀκμάζουσας ἐμπορικῆς ζώνης, μέ κύρια σημεῖα της τίς πόλεις.

Συνοπτικά, λοιπόν, στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. ἔχουμε μιάν ἀριστοκρατία ἑδραιωμένη, μέ ἔντονη

[14] A. E. Laiou, The Byzantine aristocracy in the Palaeologan period: A story of arrested development, *Viator* 4 (1973), 143-144.

[15] *Georgi Pachymeris de Michaele et Andronico Palaeologis*, 2, Βόννη 1835, 289-290.

[16] R. Guilland, Le palais de Théodore Métochite, *REG* 35 (1922), 82-95.

[17] A.-M. M. Talbot, *The Correspondence of Athanasius I. Patriarch of Constantinople*, Washington D.C. 1975, ἐπιστολές 59, 65, 106.

[18] Καντακουζηνός, 2, 537. Σχετικά μέ τό θέμα αὐτό, βλ. Oikonomidès, *Hommes d'affaires*, καί A. E. Laiou-Thomadakis, The byzantine economy in the mediterranean trade system, 13th-15th centuries, *DOP* 34-35 (1982), 193-195.

ταξική συνείδηση, καί πλούσια, πού έδρεύει οικονομικά στήν ύπαιθρο καί πολιτικά στίς πόλεις. Στίς πόλεις, πάλι, ένα μέρος τοῦ πληθυσμοῦ ζεῖ καί πλουτίζει ἀπ' τό ἐμπόριο καί τίς οἰκονομικές δραστηριότητες πού συνδέονται μ' αὐτό. Οἱ σύγχρονοι εἶχαν ἀρκετά ξεκάθαρη ἀντίληψη τοῦ φαινομένου, ὅπως μποροῦμε νά διαπιστώσουμε ἀπ' τό «Διάλογο πλουσίων καί πενήτων», τοῦ Ἀλεξίου Μακρεμβολίτη, κείμενο γραμμένο στήν Κωνσταντινούπολη τόν Ὀκτώβριο - Νοέμβριο τοῦ 1343[19].

Ὁ Μακρεμβολίτης ἀπαριθμεῖ τίς πηγές πλούτου τῆς ἀριστοκρατίας:

1. Πολλοί πλουτίζουν *ἐξ ἁρπαγμάτων καὶ ἐκ δυναστείας*. Πρόκειται, ὑποθέτω, γιά τούς ἀξιωματούχους καί τά μέλη τῆς ὑψηλῆς ἀριστοκρατίας, πού θά εἶχαν ἰδιαίτερη δυνατότητα νά πλουτίσουν μ' αὐτό τόν τρόπο. Ὡς παράδειγμα μπορεῖ κανείς ν' ἀναφέρει τό δεσπότη Ἰωάννη, ὁ ὁποῖος, κατά τό Γρηγόριο Κύπριο, ἀνάγκασε ἕνα χασάπη νά τοῦ παραδώσει 350 ζῶα[20].

2. Ἄλλοι πλουτίζουν *ἐξ ἐπιστήμης ἢ ἐξ ἐμπορίας*. Πρόκειται κυρίως γιά τό ἐμπορικό στοιχεῖο.

3. Ἡ κατηγορία αὐτῶν πού πλουτίζουν *ἐξ ἐγκρατείας* δέν παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ὅπως, ἄλλωστε, σέ κάθε ἐποχή.

4. Ἡ κατηγορία αὐτῶν πού εἶναι πλούσιοι *ἐκ πατρῴου κλήρου* ἀναμφισβήτητα περιλαμβάνει τήν ἀριστοκρατία τῶν γαιοκτημόνων.

Πρόκειται γιά μιάν ἐνδιαφέρουσα μαρτυρία τῆς ἐποχῆς σχετικά μέ τούς διαφορετικούς τρόπους πλουτισμοῦ, δηλαδή, ἀπό τήν ἐκμετάλλευση τῆς γῆς, ἀπ' τό ἐμπόριο, καί ἀπό τίς δυνατότητες πού ἀκόμη παρεῖχε ἡ συμμετοχή στόν κρατικό μηχανισμό. Ὅσο γιά τά ἐξωτερικά γνωρίσματα καί τή νοοτροπία τῶν πλουσίων, κι ἐδῶ ὁ Μακρεμβολίτης εἶναι χρήσιμος ὁδηγός. Ἡ γενική διαπίστωσή του, ὅτι οἱ πλούσιοι ἐκμεταλλεύονται τούς φτωχούς, δέν ἐνδιαφέρει ἐδῶ. Ἕνα πρῶτο γενικό γνώρισμα καί τρόπος συμπεριφορᾶς εἶναι ὅτι οἱ πλούσιοι δέ συγχρωτίζονται μέ τούς φτωχούς καί παντρεύονται μεταξύ τους.

Ἡ λύση πού προτείνει ὁ Μακρεμβολίτης εἶναι ἐπιγαμίες μεταξύ πλουσίων καί φτωχῶν. Ποιά ἦταν ἡ πραγματικότητα; Ἡ ἀριστοκρατία, οἱ 15-20 οἰκογένειες πού ἀπάρτιζαν τά πιό ψηλά της στρώματα, πράγματι ἀπέδιδαν πολύ μεγάλη σημασία στό γενεαλογικό τους δένδρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι τό Τυπικό τῆς μονῆς τῆς Βεβαίας Ἐλπίδος, ὅπου ἡ κτητόρισσα Θεοδώρα Συναδηνή μνημονεύει τούς συγγενεῖς της, μέ ὅλα τους τά ὀνόματα: Ἰωάννης Ἄγγελος Δούκας Συναδηνός, Μαρία Κομνηνή Βράναινα Λασκαρίνα Δούκαινα Τορνικίνα Παλαιολογίνα, Θεοδώρα Κομνηνή Δούκαινα Ῥαούλαινα Παλαιολογίνα[21]. Ἐκεῖνοι πού ἀνῆκαν σέ χαμηλότερα ἀριστοκρατικά στρώματα, καθώς κι ἐκεῖνοι πού χρωστοῦσαν τήν κοινωνική τους θέση στό ὅτι κατεῖχαν ἀξιώματα, ἀπέδιδαν ἐπίσης μεγάλη σημασία στή σύναψη γάμων μ' αὐτή τήν ἀριστοκρατία. Ὁ μέγας στρατοπεδάρχης Ἰωάννης Χοῦμνος, γιός τοῦ Νικηφόρου Χούμνου, παντρεύτηκε μιά Παλαιολογίνα, ἐνῶ μιά ἀνηψιά του παντρεύτηκε ἕναν Ταρχανειώτη. Ὁ Νικηφόρος Χοῦμνος ἦταν ἰδιαίτερα περήφανος γιά τό γάμο τῆς κόρης του Εἰρήνης μέ τόν Ἰωάννη Παλαιολόγο, γιό τοῦ Ἀνδρο-

[19] I. Ševčenko, Alexios Makrembolites and his 'Dialogue between the Rich and the Poor', *ZRVI* 6 (1960), 187-228, ἰδίως 206-207.

[20] «Γρηγορίου τοῦ Κυπρίου, Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου, Ἐπιστολαί», ὑπό Σωφρονίου, Μητροπολίτου Λεοντοπόλεως, *Ἐκκλησιαστικός Φάρος* 4 (1909), 11-15, ἰδίως 14-15, ἐπιστολή 132 (τέλος Δεκεμβρίου, 1284). Πρβλ. V. Laurent, *Les Regestes des Actes du Patriarcat de Constantinople*, I.IV, Παρίσι 1971, ἀριθ. 1474.

[21] H. Delehaye, Deux Typica byzantins de l'époque des Paléologues, *Extrait des Mémoires publiés par l'Académie Royale de Belgique. Classe des lettres*, σειρά 2, τ. 13.4 (1921), 81, 91 κ.ἑ.

νίκου Β΄, καί τήν ἀποκαλοῦσε «βασίλισσά μου», παρά τό γεγονός ὅτι ἡ πεθερά της, ἡ Εἰρήνη ἡ Μομφερρατική, ἦταν βαθιά ἀντίθετη σ' αὐτό τό γάμο. Μέ τό γάμο της ἡ Εἰρήνη Χούμναινα ἔγινε μέλος τῆς αὐτοκρατορικῆς ἀριστοκρατίας καί συμπεριφερόταν ἀνάλογα.

Δεύτερο γνώρισμα τῆς ἀριστοκρατίας, πάντα κατά τό Μακρεμβολίτη, ἦταν ἡ ἐπίδειξη πλούτου, πού κατ' αὐτόν συνίσταται στή μεγαλόπρεπη ζωή. Οἱ πλούσιοι ἔχουν χρυσά σκεύη, πλουσιοπάροχα φαγητά καί, κυρίως σ' αὐτό θέλω νά ἐπιμείνω, πολυτελῆ οἰκήματα. Ἡ *τῶν οἴκων τερπνότης καὶ ἡ ἐκ τῶν τριστέγων κατὰ καιρὸν τῶν φιλτάτων ἀέρων ἀναπνοή*, καθώς καί *ἡ τῶν κτημάτων περιουσία καὶ ἡ τούτων ἀπόλαυσις*, εἶναι πράγματα ἰδιαίτερα ἀγαπητά στούς πλουσίους[22]. Ὁ Νικηφόρος Γρηγορᾶς δίνει κι ἄλλο ἕνα χαρακτηριστικό τῶν πλουσίων, τά ἐξεζητημένα καί ξενικά ἐνδύματα[23]. Πρόκειται γιά μιά ἀριστοκρατία πού βρίσκει τήν ἐξωτερική της δικαίωση στήν κατανάλωση καί στήν ἐπένδυση χρημάτων σ' ἐντυπωσιακά κτίρια. Τό ποίημα τοῦ Θεοδώρου Μετοχίτη, *Εἰς ἑαυτὸν ἔτι μετὰ τὴν τροπὴν τῆς κατ' αὐτὸν τύχης*, περιγράφει τήν περιουσία τοῦ συγγραφέα μέ τρόπο πού ἀντιστοιχεῖ σχεδόν ἀκριβῶς μέ τά λεγόμενα τοῦ Μακρεμβολίτη. Ἡ ἐπιδεικτική κατανάλωση εἶναι προκλητικά σαφής στόν κατάλογο τῆς περιουσίας τοῦ Μετοχίτη, πού ἀρχίζει μέ τά κοσμήματα τῆς γυναίκας του (δαχτυλίδια, βραχιόλια, περιδέραια ἀστραφτερά), φορέματα (ὑφάσματα περίτεχνα καί πολυποίκιλτα), καί συνεχίζει μέ τά χρυσά καί ἀργυρά σκεύη πού «χρησιμοποιοῦμε ἐμεῖς οἱ πλούσιοι, πού ζοῦμε μιά ζωή πιό λαμπρή ἀπό ἐκείνη τῶν συμπατριωτῶν μας, τῶν πολιτῶν καί τῶν φτωχῶν»[24]. Ἀκολουθεῖ ἡ περιγραφή τοῦ παλατιοῦ του, πού εἶναι, βέβαια, γνωστή καί ἀπό τήν ὁποία θυμίζω μόνο τά ἑξῆς σημεῖα: ἡ περιγραφή τῶν κτισμάτων τοῦ παλατιοῦ ἀρχίζει μέ τά λόγια «στό ἐσωτερικό εἶναι κτίσματα παρόμοια μέ τά σπουδαῖα παλάτια τῶν περιφανῶν ἀνδρῶν, ἄνετα κτίσματα». Περηφανεύεται γιά τόν ἀριθμό τῶν κτισμάτων, νεόκτιστων, βέβαια, ἀλλά μέ τή σημαντική προσθήκη ἀρχαιοτήτων (*σὺν δὲ πάλαια*), πού αὐξάνουν τό κλέος τοῦ παλατιοῦ. Τέλος, κάνει κατάλογο τῆς ὑπόλοιπης κινητῆς καί αὐτοκίνητης περιουσίας του: χωράφια, ἀμπέλια νεοφύτευτα, ἄλογα, βόδια, κοπάδια γιδοπρόβατα, καμῆλες — ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρήσει ὁ Guilland, ὑπάρχει ἐδῶ ἀντιστοιχία μέ τόν κατάλογο τῶν ἀγαθῶν τοῦ Καντακουζηνοῦ[25].

Ἑπομένως, στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. ὑπάρχει στήν Πρωτεύουσα μιά ἀριστοκρατία ἡ ὁποία διατηρεῖ τίς παραδοσιακές πλουτοπαραγωγικές πηγές: γῆ, καί τή δυνατότητα πλουτισμοῦ μέσα ἀπ' τόν κρατικό μηχανισμό. Ἡ ἰδεολογία αὐτῆς τῆς ἀριστοκρατίας τήν ὁδηγεῖ νά κτίζει παλάτια, ναούς καί μοναστήρια. Θεωρῶ σημαντικό ὅτι ὁ Μετοχίτης, πού πλουτίζει ἀπ' τή θέση του στόν κρατικό μηχανισμό, προσπαθεῖ νά μιμηθεῖ τήν αὐτοκρατορική ἀριστοκρατία καί χρησιμοποιεῖ τήν ἐπένδυση σέ πολύτιμα σκεύη, κοσμήματα καί οἰκήματα ὡς ἔνδειξη τῆς προσέγγισής του στήν τάξη αὐτή. Δέν εἶναι, ἴσως, τυχαῖο ὅτι ἡ Εἰρήνη-Εὐλογία Χούμναινα, ἡ ὁποία ἀνῆκε στό ὕψιστο στρῶμα τῆς ἀριστοκρατίας, ὄχι αὐτοδικαίως ἀλλά λόγῳ τοῦ γάμου της, ξόδεψε πολλά χρήματα γιά νά χτίσει τή μονή τοῦ Φιλανθρώπου Χριστοῦ, μοναστήρι τό ὁποῖο ὁ Γρηγορᾶς χαρακτηρίζει πολυτελές καί πολυδάπανο[26]. Παρατηροῦμε ὅτι τά μέλη τῆς αὐτοκρατορικῆς ἀριστοκρατίας, καί ὅσοι προσπαθοῦν νά προσεγγίσουν τήν τάξη αὐτή, ἐπενδύουν χρήματα σέ δύο εἰδῶν οἰκοδομικές δραστηριότητες: κτίζουν παλάτια, ὑποδεικνύοντας μ' αὐτό τόν τρόπο ὅτι ἀνήκουν στή σωστή

[22] I. Ševčenko, ὅ.π., 206-207, 209.

[23] Γρηγορᾶς, 3, Βόννη 1855, 555-556.

[24] R. Guilland, ὅ.π. (ὑποσημ. 16), 88.138-140: *πάντα δ' ἔτ' ἄλλ', ὁπόσοις χρεόμεσθ' ἀφνείοι βιότοιο, κύδιμά τ' ἀγλαά τε ζώοντες ἠὲ κατ' ἄλλους ξυμφυλέτους, πολιήτας, δημότας τ' ἀνόλβους.*

[25] Ὅ.π., 95.

[26] Γρηγορᾶς, 3, 238-239.

τάξη, καί κάνουν ἔργα τά ὁποῖα θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε κοινωφελῆ, δηλαδή ἱδρύουν μοναστήρια, τά ὁποῖα μποροῦν ἀκόμη νά προικίζουν μέ σημαντικές ἐκτάσεις γῆς, ἤ κτίζουν ἐκκλησίες. Τά κοινωφελῆ ἔργα ὡς ἔκφραση φιλανθρωπίας θεωροῦνται, νομίζω, καθῆκον τῆς ἀριστοκρατίας καί εἶναι ἐνσωματωμένα στήν ἰδεολογία της. Ἡ ἀρετή εἶναι, βέβαια, κατά πρῶτο λόγο αὐτοκρατορική καί, κατ' ἐπέκταση, γίνεται ἴδιον τῆς ἀριστοκρατίας. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἀκόμη καί στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ., ὁπότε τά πράγματα ἔχουν ἀλλάξει ριζικά, ὁ Χορτασμένος ἀποδίδει κοινωφελεῖς πράξεις στό Γεώργιο Γουδέλη, ὁ ὁποῖος ἦταν μεσάζων καί ἀνῆκε στή δεύτερη σειρά τῆς ἀριστοκρατίας· λέει ὅτι μέ τίς πράξεις του, μέ τή βοήθεια πού ἔδινε σέ ἐκκλησίες καί φτωχούς, ὁ Γουδέλης *ἐπαληθεύει ἑαυτῷ τὴν ἐπωνυμίαν τοῦ ἄρχοντος*[27].

Ἀξίζει, ἀκόμη, ν' ἀναφερθεῖ ὅτι οἱ σύγχρονες πηγές ἀναφέρουν μέ κάποια συχνότητα τήν οἰκοδόμηση σπιτιῶν καί ἄλλων κτισμάτων. Ὁ Θεόληπτος Φιλαδελφείας περιγράφει πῶς κτίζει κανείς ἕνα σπίτι: καλεῖ τόν οἰκοδόμο καί τοῦ λέει τί ἀκριβῶς θέλει καί πόσα χρήματα διαθέτει. Ὁ οἰκοδόμος ἀναλαμβάνει τό κτίσιμο, μέ ὑλικά γιά τά ὁποῖα εὐθύνεται ὁ ἐργοδότης[28]. Ἡ *παιδιόφραστος διήγησις τῶν ζῴων τῶν τετραπόδων*, πάλι, περιγράφει τίς καυχησιές τοῦ χοίρου, ὅτι οἱ ζωγράφοι χρησιμοποιοῦν τίς τρίχες του γιά νά φτιάξουν *κονδύλια*, πινέλα, μέ τά ὁποῖα, ζωγραφίζουν εἰκόνες καί διακοσμοῦν ναούς, παλάτια καί τά σπίτια τῶν πλουσίων:

καὶ ἱστορίζει θαυμαστοὺς ναοὺς ἐξῃρημένους
καὶ τὰς εἰκόνας τὰς σεπτὰς τὰς σεβοπροσκυνοῦσιν
τὰ γένη τῶν Χριστιανῶν εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον
καὶ ἱστορογραφίζουσιν καὶ χρωματοπλουμίζουν
σπίτια καὶ παλάτια μεγάλων βασιλέων
καὶ ἄλλους οἴκους φοβεροὺς μεγάλων μεγιστάνων[29].

Τά φαινόμενα αὐτά ἀνήκουν στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. καί πάντως στήν ἐποχή πρίν τό μεγάλο ἐμφύλιο πόλεμο, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ τομή καί στό σημεῖο αὐτό. Ὅπως χαρακτηριστικά γράφει ὁ Μακρεμβολίτης στά 1343, παλιότερα οἱ πλούσιοι ἵδρυαν γηροκομεῖα, νοσοκομεῖα, ὀρφανοτροφεῖα, ἔκαναν δηλαδή χρήση τοῦ πλούτου τους πρός γενικότερο ὄφελος. Τότε, ὅμως, συνεχίζει ὁ Μακρεμβολίτης, ἡ αὐτοκρατορία ἦταν πλούσια, ἐνῶ στήν ἐποχή του ἦταν κυριαρχούμενη: *νῦν δ' εἵλωτες σχεδὸν πάντες καὶ τρισαιχμάλωτοι* οἱ κάτοικοί της δέν μποροῦσαν πιά νά κάνουν μεγάλα πράγματα, *εὐάριθμοι ὄντες ἡμεῖς πρὸς πλῆθος ἄπειρον*[30]. Μετά τόν ἐμφύλιο πόλεμο, οἱ ἀναφορές στά μεγάλα κτίσματα καί τήν ἀνάλωση πολλῶν χρημάτων γιά τήν οἰκοδόμηση πλούσιων σπιτιῶν, παλατιῶν, μοναστηριῶν, σταματοῦν[31]. Ἀντίθετα, οἱ πηγές μαρτυροῦν τήν ἐρείπωση τῶν πλούσιων σπιτιῶν. Στό τέλος τοῦ πρώτου ἐμφυλίου πολέμου, τό 1328, ὁ «δῆμος» κατέστρεψε τό παλάτι τοῦ Μετοχίτη· στό δεύτερο ἐμφύλιο πόλεμο, τά σπίτια τῶν «δυνατῶν» στήν Κωνσταντινούπολη, στή Θεσσαλονίκη, στήν Ἀδριανούπολη λεηλατήθηκαν καί καταστράφηκαν. Τά μεγαλοπρεπῆ σπίτια ἦταν σύμβολο τῆς δύναμης τῆς ἀριστοκρατίας καί πρέπει νά δοῦμε τήν καταστροφή τους ὡς συμ-

[27] H. Hunger, *Johannes Chortasmenos (ca. 1370 - ca. 1436/37): Briefe, Gedichte und kleine Schriften: Einleitung, Regesten, Prosopographie, Text*, Βιέννη 1969, 157.32.

[28] Cod. Vat. Ottobon. gr. 405, 44v.

[29] V. Tsiouni, *Παιδιόφραστος διήγησις τῶν ζῴων τῶν τετραπόδων*, Μόναχο 1972, στ. 392 κ.ἑ., ἰδίως 396-401.

[30] I. Ševčenko, ὅ.π. (ὑποσημ. 19), 213.

[31] Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ τό καινούργιο καί πολυτελές σπίτι πού ἔχτισε, *πολλοῖς ἀναλώμασιν*, ὁ Θεόδωρος Καντακουζηνός, θεῖος τοῦ Μανουήλ Β΄, στήν Κωνσταντινούπολη (πρίν τό 1410). Ὁ Χορτασμένος ἀφιέρωσε πέντε ποιήματα (τρία σέ ἰαμβικούς στίχους καί δύο σέ ἡρωικούς) στό σπίτι αὐτό: H. Hunger, ὅ.π., 190-196. Ἕνα ἀπ' τά ποιήματα (σ. 192) εἶναι σχεδόν ἀπολογητικό ὅσον ἀφορᾶ τήν πολυτέλεια τοῦ σπιτιοῦ.

βολική πράξη, καθώς, φυσικά, καί ώς πράξη μέ οικονομικό περιεχόμενο.

Ἐνδεικτικά, ἀναφέρω δύο ἀκόμη μαρτυρίες ἀπ' τά μέσα τοῦ 14ου αἰ. Τό Μάιο τοῦ 1346 κατέρρευσε ἡ ἀνατολική μεγάλη ἀψίδα καί μέρος τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγίας Σοφίας. Ἡ Ἄννα τῆς Σαβοΐας πρόλαβε νά ἀνοικοδομήσει τήν ἀψίδα, ἀλλά μέ τήν ἐπικράτηση τοῦ Καντακουζηνοῦ ὁ τροῦλλος ἔμεινε μισοτελειωμένος, γιατί δέν ὑπῆρχαν χρήματα. Τό πρόβλημα ἔφτασε στ' αὐτιά τοῦ *ἀρχηγοῦ* τῆς Ρωσίας, ὁ ὁποῖος ἔστειλε χρήματα γιά τήν ἀνοικοδόμηση. Ὅμως, ὁ Καντακουζηνός ἔστειλε τά χρήματα στόν Ὀρχάν καί, λέει ὁ Γρηγορᾶς, *ὁ θεῖος οἶκος, τὸ μέγα τοῦτο θαῦμα τῆς οἰκουμένης ἐγκαταλέλειπται*. Μόνο ὅταν ἀνῆλθε στόν πατριαρχικό θρόνο ὁ Φιλόθεος Κόκκινος (στήν πρώτη του πατριαρχεία, πού ἄρχισε τό Νοέμβριο τοῦ 1353) ἀποφάσισε ὁ Καντακουζηνός νά τελειώσει τίς ἐπισκευές καί, αὐτός πού κάποτε εἶχε τεράστια περιουσία, ἀναγκάστηκε νά κάνει ἔρανο γιά νά μαζέψει χρήματα ἀπό πλούσιους καί φτωχούς[32]. Πάντα κατά τό Γρηγορᾶ, ἄλλοι ναοί ἔμειναν κατεστραμμένοι καί δέν ἀνοικοδομήθηκαν. Ὁ ἴδιος ἱστορικός καταγράφει τίς συμφορές πού ἔπληξαν τό Βυζάντιο γύρω στά μέσα τοῦ αἰώνα: πολιτικές συμφορές, θρησκευτικές ἔριδες, κοινωνική ἀποσύνδεση, παράλογο φέρσιμο. Ὅπως, λέει, στή θάλασσα, ὅταν ἕνα πλοῖο χάσει τήν ἄγκυρά του περιπλανιέται καί κινδυνεύει, ἔτσι κι ἐδῶ *ἑνὸς ἀτόπου δοθέντος, μυρία τὰ ἄτοπα ἠκολούθησε*. Πρῶτα ἦρθε ἡ καταστροφή μεγάλων καί περιβλέπτων παλατιῶν καί τῶν σπιτιῶν τῶν «δυνατῶν» πού βρίσκονταν πλάι τους. Ἔπειτα, μέλη ἀπ' αὐτά τά σπίτια, κίονες καί δάπεδα καί μάρμαρα *ποικίλα καὶ θαυμάσια* πουλιῶνται στούς Γενοβέζους πού τά μεταφέρουν στό Γαλατᾶ, κι ἔτσι γίνεται *ἡ τῆς ἐντεῦθεν χάριτος ἐκεῖσε μετάθεσις*. Ὅ,τι ἔδινε ἄλλοτε λαμπρότητα στήν Κωνσταντινούπολη, λέει ὁ Γρηγορᾶς, κοσμεῖ τώρα τό Γαλατᾶ. Τέλος, ἀναφέρει τήν κατάρρευση τῶν ἐκκλησιῶν, πού ἄλλοτε προσέδιδαν στήν πόλη δόξα ἀκόμη μεγαλύτερη ἀπ' αὐτή πού τῆς χάριζαν τά παλάτια[33].

Ἡ περιγραφή αὐτή, πού πρέπει νά εἶναι πραγματική, εἶναι συγχρόνως καί συμβολική. Μέ τήν οἰκονομική ἧττα τῆς ἀριστοκρατίας, ἰδίως τῆς ἀριστοκρατίας πού εἶχε τά ἔσοδά της ἀπό κτήματα κι ἀπό κρατικά ἔσοδα, καταστράφηκε κι ἕνα ἀπ' τά ἐξωτερικά της γνωρίσματα. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ πληροφορία γιά τή μεταφορά ὑλικῶν ἀπό τούς κατεστραμμένους ναούς καί σπίτια πρός τό Γαλατᾶ. Πέρα ἀπ' τήν πραγματική του σημασία, τό φαινόμενο λειτουργεῖ καί ὡς σύμβολο γιά τή γενικότερη ἄποψη τοῦ Γρηγορᾶ, ὅτι ἀπό τότε πού οἱ Δυτικοί ὑπερίσχυσαν στίς βυζαντινές θάλασσες ἀπέκτησαν ὄχι μόνο τόν πλοῦτο τῶν κατοίκων τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀλλά καί σχεδόν ὅλες τίς προσόδους πού προέρχονται ἀπ' τή θάλασσα[34]. Ἡ σύγχρονη ἔρευνα ἔχει ἀποδείξει ὅτι τέτοιες φράσεις εἶναι ὑπερβολικές καί δέν ἀνταποκρίνονται στήν πραγματικότητα[35]. Παρ' ὅλα

[32] Γρηγορᾶς, 3, 200-201. Πρβλ. Καντακουζηνός, 3, Βόννη 1832, 30. Βλ. C. Mango, *The Mosaics of St. Sophia at Constantinople*, Washington D.C. 1962, 66 κ.ἑ. καί Σ. Ἰ. Κουρούση, Αἱ ἀντιλήψεις περί τῶν ἐσχάτων τοῦ κόσμου καί ἡ κατά τό ἔτος 1346 πτῶσις τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγίας Σοφίας, *ΕΕΒΣ* 37 (1969-70), 210-250, ἰδίως 329 κ.ἑ. Ἐπί Καντακουζηνοῦ ἄρχισαν νά κατασκευάζονται καί τά ψηφιδωτά τῆς μεγάλης ἀψίδας, τά ὁποῖα τελείωσαν ἐπί Ἰωάννη Ε΄.

[33] Γρηγορᾶς, 3, 555-556: *ἑνὸς ἀτόπου δοθέντος, μυρία τὰ ἄτοπα ἠκολούθησε, πρῶτον μὲν ἡ τῶν μεγίστων ἐκ παλαιοῦ καὶ περιβλέπτων παλατίων καὶ ὅσοι τῶν τούτοις παραπλησίως ἐνδόξων οἴκων καθαίρεσις, καὶ ἅμα ἡ τῶν κιόνων καὶ τῶν ἐπιπέδων καὶ ποικίλων καὶ θαυμασίων μαρμάρων πιπρασκομένων διηνεκὴς πρὸς τὸ Γαλατώνυμον φρούριον ἀπαγωγή, καὶ ἡ τῆς ἐντεῦθεν χάριτος ἐκεῖσε μετάθεσις, καὶ ὅσα κόσμον παρεῖχε τῇ μεγίστῃ ταύτῃ τῶν πόλεων καὶ περιβόητον τὴν λαμπρότητα· εἶτα τῶν ἱερῶν καὶ θείων νεῶν ὁπόσοι μεῖζον πολλῷ τῆς τῶν οἴκων ἐκείνων περιφανείας παρεῖχον τῇ πόλει τὸ κλέος.*

[34] Γρηγορᾶς, 2, 841 καί 1, 527.

[35] K.-P. Matschke, Zum Charakter des byzantinischen Schwarzmeerhandels im 13. bis 15. Jahrhundert, *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität, Gesch. und sprach. Wiss.*, 19/3 (1970), 447-458. Oikonomidès, *Hommes d'affaires*. A. E. Laiou-Thomadakis, ὅ.π. (ὑποσημ. 18).

αὐτά, ἡ πτώχευση τῆς παραδοσιακῆς ἀριστοκρατίας μετά τό δεύτερο ἐμφύλιο πόλεμο εἶναι ἀναμφισβήτητη, καί τά λόγια τοῦ Γρηγορᾶ σχετικά μέ τήν καταστροφή καί μή ἀνοικοδόμηση ἔχουν σημασία.

Βέβαια, θά ἦταν λάθος νά νομίσει κανείς ὅτι κάθε ἐπένδυση σέ οἰκήματα στήν Κωνσταντινούπολη σταμάτησε τό 1341. Βρίσκουμε, γιά παράδειγμα, στά 1401/2 μνεία γιά τήν ἀνοικοδόμηση τῆς ἐκκλησίας καί τοῦ καμπαναριοῦ τῆς μονῆς τῆς Βεβαίας Ἐλπίδος. Ὅμως, τά ποσά ἦταν ἐλάχιστα: 200 ὑπέρπυρα ξοδεύτηκαν γιά κεραμίδια, καρφιά, ἀσβέστη καί τό μισθό τῶν μαστόρων, ποσό πού πρέπει νά συγκριθεῖ μέ τά 500 ὑπέρπυρα τά ὁποῖα μέ ἄνεση, φαίνεται, ξόδευαν οἱ συγγενεῖς τῆς κτητόρισσας Θεοδώρας Συναδηνῆς γιά μνημόσυνα, χωριστά ἀπό τ' ἄλλα δῶρα πού ἔκαναν στό μοναστήρι: χρυσά εἰκονίσματα, ἀσημένια καντηλέρια καί ἄλλα πολύτιμα σκεύη[36]. Καί, βέβαια, ἐλάχιστη σχέση ἔχουν τέτοιες μικροεπισκευές μέ τίς ἀξιόλογες δωρεές πού ἔκαναν μέλη τῆς ἀριστοκρατίας στά μοναστήρια τά ὁποῖα ἔκτιζαν ἤ ἀνοικοδομοῦσαν στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα. Κατ' ἀρχήν, αὐτά τά φαινόμενα ἐξηγοῦνται εὔκολα ἀπό τή γενικότερη ἔνδεια τοῦ κράτους καί τῶν ὑπηκόων του, τουλάχιστον στήν Κωνσταντινούπολη. Ἴσως, ὅμως, μέρος τῆς ἑρμηνείας νά ἔχει νά κάνει μέ τήν ἀλλαγή νοοτροπίας μιᾶς ἀριστοκρατίας πού ἀσχολεῖται κυρίως μέ τό ἐμπόριο, ἡ ὁποία προτιμᾶ νά ἐπενδύει τά χρήματά της σέ ἐμπορικές καί τραπεζικές δραστηριότητες μᾶλλον παρά σέ κτίσματα[37].

Τό τελευταῖο στοιχεῖο ζωτικότητας πού θά ἤθελα νά σημειώσω εἶναι τό γεγονός ὅτι ὁ κόσμος τοῦ Βυζαντίου τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων εἶναι εὐρύτερος ἀπ' τά ὅρια τοῦ μικροῦ καί φθίνοντος κράτους. Τά Βαλκάνια, φυσικά, εἶναι χῶρος μέ τόν ὁποῖο τό Βυζάντιο εἶχε στενές ἐκκλησιαστικές, πολιτικές, ἐμπορικές καί πολιτιστικές σχέσεις. Πέρα ἀπ' αὐτό, οἱ Βυζαντινοί τῆς ἐποχῆς εἶχαν ἐπαφές μέ τίς λατινοκρατούμενες περιοχές τῆς παλιᾶς αὐτοκρατορίας, πού γι' αὐτούς ἦταν χῶρος οἰκεῖος, κομμάτι μιᾶς πολιτισμικῆς ἑνότητας μέ κοινή ἱστορία, γλώσσα καί θρησκεία. Δύο κείμενα τοῦ 14ου αἰ. βοηθοῦν στήν προσέγγιση τοῦ φαινομένου αὐτοῦ. Πρόκειται γιά τήν περιγραφή δύο ταξιδιῶν. Τό πρῶτο κείμενο εἶναι ὁ βίος τοῦ Ἁγίου Σάβα τοῦ Νέου, ὁ ὁποῖος, μετά τό 1307, ἔφυγε ἀπ' τή μονή Βατοπεδίου γιά νά ἐπισκεφθεῖ τά Ἱεροσόλυμα. Περνώντας ἀπ' τή Λῆμνο, τή Λέσβο καί τή Χίο, ἔφθασε στήν Ἔφεσο, ὅπου βρῆκε μόνο ὑπολείμματα (*λείψανα*) τῆς παλιᾶς εὐδαιμονίας τῆς πόλης, ὑπολείμματα πού προκαλοῦσαν δέος καί λύπη στούς ἐπισκέπτες τῆς πόλης. Μέσῳ τῆς Πάτμου καί ἄλλων νησιῶν ἔφθασε στή «μεγάλη» Κύπρο. Τό κείμενο εἶναι ἁγιολογικό καί παρουσιάζει τόν ἅγιο Σάβα νά συμπεριφέρεται ὡς σαλός στήν Κύπρο. Ἑπομένως, δέν μπορεῖ κανείς νά περιμένει λεπτομερή περιγραφή οὔτε τοῦ νησιοῦ οὔτε τῶν κατοίκων του, οὔτε τοῦ πῶς ἔβλεπε τό νησί ὁ ἅγιος. Εἶναι, ὅμως, ἐνδιαφέρουσα ἡ ἀτμόσφαιρα πού ἀποπνέει τό κείμενο. Ὁ ἅγιος κινεῖται στό νησί σάν νά βρίσκεται σέ χῶρο βυζαντινό. Καταλαβαίνουμε ὅτι βρίσκεται σέ δυτικοκρατούμενη περιοχή μόνο ὅταν ἔχει μιά δυσάρεστη συνάντηση μ' ἕναν Ἰταλό, εὐγενή καί πλούσιο, ὁ ὁποῖος, κατά τόν ἁγιογράφο, ἦταν καί πολύ ἰσχυρός, καί πολύ ὑπερόπτης, σύμφωνα μέ τό βυζαντινό κοινό τόπο γιά τούς Δυτικούς[38]. Ὁ Δυτικός ὑποπτεύθηκε ὅτι ὁ ἅγιος Σάβας ἦταν κατάσκοπος, *ἐξ ἀλλοδαπῆς*. Ἀκολουθεῖ μιά σκηνή ὅπου ὁ Ἰταλός διατάζει νά δείρουν τόν ἅγιο Σάβα, ὁ ὁποῖος

[36] H. Delehaye, ὅ.π. (ὑποσημ. 21), 92-93, 104.

[37] Τήν παρατήρηση αὐτή ἔχει ἤδη κάνει ὁ Οἰκονομίδης, *Hommes d'affaires*, 127-128.

[38] Τοῦ ἁγιωτάτου πατρός ἡμῶν, τοῦ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως κυροῦ Φιλοθέου, Βίος καί πολιτεία τοῦ ὁσίου καί θεοφόρου πατρός ἡμῶν Σάβα τοῦ Νέου (ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως), *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας* 5 (1888), 224: *Ἰταλός τις τῶν ἐπὶ γένει καὶ πλούτῳ μέγα φυσώντων, μέγιστά τε δυνάμενος παρὰ τῇ σφετέρᾳ πατρίδι καὶ τῆς κατὰ φύσιν τοῦ γένους ὑπεροψίας αὐτὰ δὴ ταῦτα προσθήκην πεποιημένος...*

διασώζεται ἀπ' τό πλῆθος[39]. Μιάν ἄλλη φορά βρίσκεται σ' ἕνα δυτικό μοναστήρι, τό ὁποῖο ὁ ἁγιογράφος χαρακτηρίζει ὡς «δῆθεν» μοναστήρι, ὅπου ἡ συμπεριφορά τοῦ ἁγίου προκαλεῖ καί δεύτερο ἐπεισόδιο, σχεδόν θανατηφόρο· ὁ Σάβας διασώζεται ἀπό θαῦμα καί μέ ὅραμα τοῦ οὐρανίου φωτός[40]. Ὅλος ὁ λαός, πλούσιοι καί φτωχοί, τόν δοξάζει· οἱ ἄνθρωποι φτιάχνουν εἰκόνες μέ τή μορφή του καί τίς φοροῦν γιά φυλαχτό ἤ τίς κρατοῦν στά σπίτια τους. Ἡ δόξα πού ἀποκτᾶ ὁ Σάβας στήν Κύπρο φθάνει ὥς τήν Κωνσταντινούπολη, τή Θεσσαλονίκη, τό Ἅγιον Ὄρος. Οἱ ὀρθόδοξοι Ἕλληνες τῆς Κύπρου καί τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας θεωροῦνται ἐδῶ ὡς μία ἑνότητα, καί ἡ φήμη πού ἀποκτᾶ ὁ ἅγιος ἐξαπλώνεται ἀπό τήν περιφέρεια (μέ τή γεωγραφική ἔννοια τῆς λέξης) τῆς Ὀρθοδοξίας πρός τό κέντρο.

Οἱ ὑπόλοιπες περιπλανήσεις τοῦ ἁγίου στά Ἱεροσόλυμα, στό Σινά, στήν ἔρημο, δέ θά μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ. Διήρκεσαν μερικά χρόνια, ὥσπου ἀποφάσισε νά ἐπιστρέψει στό Βυζάντιο. Ἀπ' τήν Ἀντιόχεια παίρνει ἕνα πλοῖο πρός τήν Κωνσταντινούπολη, ἀλλά ὁ ἄνεμος τόν ρίχνει στήν Κρήτη, ὅπου μένει δύο χρόνια χωρίς νά τόν δεῖ κανείς. Μετά πηγαίνει στόν Εὔριπο καί δύο χρόνια ἀργότερα φθάνει στήν *περιφανῆ Πελοπόννησο* τήν ὁποία περιδιαβάζει, πηγαίνοντας σέ πόλεις καί μοναστήρια, ὅπου ἀκούει ἱστορίες γιά τούς παλαιούς. Γιά τήν Ἀθήνα ξέρει, τουλάχιστον ὁ ἁγιογράφος, δηλαδή ὁ Φιλόθεος Κόκκινος, ὅτι ἄλλοτε ἦταν περίφημη γιά τή σοφία τῶν κατοίκων της· ὅμως στά χρόνια του ἦταν βάρβαρη *καί λόγον καὶ τρόπον*. Πάντα μέ πλοῖο, ὁ Σάβας φθάνει στήν Τένεδο καί στήν Καλλίπολη, κι ἀπό κεῖ, ἀπ' τήν ξηρά πιά, ἐπισκέπτεται τή Μακεδονία, καί συγκεκριμένα ὅσες πόλεις ἦταν φημισμένες γιά τήν ἱστορία τους, καί τή Θράκη. Στό τέλος τοῦ ταξιδιοῦ του φθάνει στήν Κωνσταντινούπολη κι ἀπό κεῖ στό Ἅγιον Ὄρος.

Ἡ φήμη τοῦ ἁγίου στήν Κωνσταντινούπολη καί οἱ τιμές πού τοῦ ἀπέδωσε ὁ αὐτοκράτορας ὀφείλονταν, μεταξύ ἄλλων, στά ὅσα εἶχε κατορθώσει στήν Κύπρο. Ἑπομένως, βλέπουμε ὅτι στό α΄ μισό τοῦ 14ου αἰ. ταξίδευε κανείς μέ σχετική εὐκολία ἀπ' τήν Κωνσταντινούπολη στήν Ἀνατολική Μεσόγειο μέ πλοῖο. Ἐπίσης, διαπιστώνουμε τή συνοχή τοῦ ὀρθόδοξου πληθυσμοῦ, τουλάχιστον στή συνείδηση τοῦ ἁγιογράφου. Παρατηροῦμε, ἀκόμη, ἕνα σχεδόν ἀρχαιολογικό ἐνδιαφέρον γιά περιοχές πού δέν ἦταν πιά βυζαντινές, ἀλλά πού ἡ ἱστορία τους ἦταν γνωστή στούς Βυζαντινούς καί τούς ἐνδιέφερε.

Στά μέσα τοῦ 14ου αἰ., ὁ Ἀγαθάγγελος περιγράφει τό δικό του ταξίδι στό Νικηφόρο Γρηγορᾶ[41]. Ξεκίνησε ἀπ' τήν Κωνσταντινούπολη κι ἔφθασε στή Ρόδο, ὅπου ἀναζήτησε ἀλλά δέ βρῆκε τόν Κολοσσό· βρῆκε, ὅμως, ὡραῖες πόλεις καί κατοίκους πού ἦταν *ὁμόφυλοί τε ἡμῖν καὶ τὴν πίστιν ὀρθόδοξοι, καὶ ταύτῃ δὴ τῇ καθ' ἡμᾶς Ἑλλάδι χρώμενοι φωνῇ*. Νοσταλγοῦσαν τήν ἐποχή πού δέ βρίσκονταν κάτω ἀπό ξένη κυριαρχία, εὐτυχοῦσαν ὅμως καί πλούτιζαν ἀπό τήν εὐφορία τοῦ νησιοῦ καί τό ἐμπόριο[42]. Ἔπειτα ἐπισκέφθηκε τήν Ἀλεξάνδρεια, τή Δαμασκό, τήν Ἀντιόχεια, πού κι αὐτές τοῦ θύμιζαν τήν ἀρχαία ἐποχή, ἀλλά καί ὅπου ἔψαχνε νά βρεῖ πόσοι Χριστιανοί ἀπέμεναν ἀκόμη καί πόσοι ἀπ' αὐτούς ἀκολουθοῦσαν τή διδασκαλία τοῦ Παλαμᾶ. Μετά ἀπό ἕξι χρόνια πῆγε κι αὐτός στήν Κύπρο, ὅπου ἀποφάσισε νά μείνει ἀρκετό καιρό, ἐφ' ὅσον βρῆκε τό νησί φιλόξενο κι εὐνομούμενο. Ἐκεῖ βρῆκε τό Γεώργιο Λαπίθη, ἄνδρα σοφό καί ἀπό τούς πιό ἔνδοξους καί περιφανεῖς τοῦ νησιοῦ, ὅπως μαρτυροῦσε καί τό μέγεθος τῶν σπιτιῶν καί τῶν ἐπαύλεών του. Ὁ Ἀγαθάγγελος μιλάει μέ μεγάλο θαυμασμό γιά τό Γεώργιο Λαπίθη, πού ἤξερε καί τή

[39] Ὅ.π., 224-226.
[40] Ὅ.π., 237.
[41] R. Guilland, *Essai sur Nicéphore Grégoras*, Παρίσι 1926, 40 κ.ἑ.
[42] Γρηγορᾶς, 3, 11-13.

δυτική καί τήν ἑλληνική θεολογία, καί πού κατάφερνε νά ἐντυπωσιάζει μέ τά λόγια του ἀκόμη καί τό βασιλιά τῆς Κύπρου. Ἐξ ἄλλου, ὁ Λαπίθης ἦταν γνώστης τῶν τελευταίων ἐξελίξεων τῆς Ἡσυχαστικῆς ἔριδας καί μεγάλος θαυμαστής τοῦ Γρηγορᾶ. Ἀπό τήν Κύπρο, ὁ Ἀγαθάγγελος πῆγε στήν Κρήτη, *νῆσον πολυανθρωποτάτην καὶ μείζω ... πολλῷ τῆς Κύπρου*. Στήν Κνωσό ἐπισκέφθηκε τό λαβύρινθο, πού τοῦ ἔδειξαν οἱ ντόπιοι. Ὁ Ἀγαθάγγελος λέει ὅτι ἀπό χρόνια εἶχε τήν ἐπιθυμία νά δεῖ τό λαβύρινθο, τόν ὁποῖο ἀποκαλεῖ *σπήλαιον πολυχωρητότατον τεχνητόν* καί τοῦ ὁποίου περιγράφει τήν κατασκευή. Ὁ λαβύρινθος τοῦ δίνει τήν εὐκαιρία νά μιλήσει γιά τή θαλασσοκρατορία τοῦ Μίνωα καί νά ἀφηγηθεῖ τήν ἱστορία τοῦ Θησέα καί τοῦ Μινώταυρου[43]. Περιοδεύοντας στίς πόλεις καί τά χωριά τοῦ νησιοῦ, βρῆκε ὅτι σχεδόν ὅλοι οἱ κάτοικοι ἦταν *Ρωμαῖοι* καί ἀκλόνητοι στήν ὀρθοδοξία τους. Φεύγοντας ἀπό τήν Κρήτη, πέρασε ἀπό τή Σαλαμίνα, τίς Κυκλάδες, τήν Εὔβοια κι ἀπό κεῖ, ταξιδεύοντας μέ βενετσιάνικο πλοῖο, ἔφθασε στήν Κωνσταντινούπολη. Βρισκόμαστε στά 1350, τήν ἐποχή τοῦ πολέμου μεταξύ Γένοβας καί Βενετίας.

Στήν ἀφήγηση αὐτή, τά ἑξῆς σημεῖα ἀξίζει νά τονισθοῦν. Ὁ Ἀγαθάγγελος, ὅπου πηγαίνει, καί ἰδίως στίς παλιές βυζαντινές κτήσεις, ψάχνει νά βρεῖ ἀρχαῖα μνημεῖα καί χριστιανούς ὀρθοδόξους. Ἐνδιαφέρεται, ἐπίσης, γιά τήν οἰκονομία τῶν περιοχῶν πού περιδιαβάζει: ἡ Ρόδος ἔχει εὐνομία στίς ἀγορές της, στήν Κύπρο θαυμάζει τήν τάξη στίς ἀγοραπωλησίες καθώς καί τά σταθερά μέτρα, σταθμά καί ζύγια. Εἶναι, ὅπως καί ὁ Γρηγορᾶς, καλός γνώστης τῶν πολιτικο-οικονομικῶν ἐξελίξεων στήν Ἀνατολική Μεσόγειο τήν κρίσιμη αὐτήν ἐποχή καί ξέρει τίς λεπτομέρειες τοῦ βενετο-γενοβέζικου πολέμου.

Στό κείμενο αὐτό, ὁ Ἑλληνισμός τῶν λατινοκρατούμενων περιοχῶν ἀποτελεῖ ἕναν κόσμο πού οἱ Βυζαντινοί θεωροῦν ὅτι συνδέεται μέ τό δικό τους μέ τή θρησκεία, τή γλώσσα, τήν κοινή ἱστορία. Στά τέλη τοῦ αἰώνα, ὁ Χορτασμένος θά ζητήσει ἀπ' τό Δημήτριο Μαυριανό νά περιοδεύσει στά λατινοκρατούμενα νησιά γιά νά διαπιστώσει ἄν οἱ ἄνθρωποι εἶχαν ξεχάσει τήν ἑλληνική γλώσσα κι ἄν τά ἤθη τους εἶχαν ἐξαγριωθεῖ: *διὰ νήσων ἰὼν τῶν τε ἄλλων καὶ ὅσας ἡ Λατινικὴ κατέσχε πλεονεξία, καταμάνθανε τὰ τῶν ἀνθρώπων ἤθη, εἰ μὴ παντάπασιν ἐξηγριωμένα τυγχάνει καὶ τῆς Ἑλλήνων ὁμιλίας ἐπιλέλησται...*[44].

Στά κείμενα πού εἴδαμε, τά ταξίδια ἔχουν κατ' ἀρχήν ὡς ἀφορμή μιά θρησκευτική ἔφεση, δηλαδή τήν ἐπιθυμία τοῦ ἁγίου Σάβα καί τοῦ Ἀγαθαγγέλου νά ἐπισκεφθοῦν ἤ τά Ἱεροσόλυμα ἤ γενικά τούς ὀρθοδόξους πού ζοῦσαν ἔξω ἀπ' τήν αὐτοκρατορία. Τά δρομολόγια πού ἀκολούθησαν, ὅμως, ἦταν δρομολόγια πού συχνά ἔκαναν οἱ ἑλληνικοί πληθυσμοί καί τοῦ Βυζαντίου καί τῶν λατινοκρατούμενων περιοχῶν μέ ἀφορμή τό ἐμπόριο. Στό 14ο αἰ., οἱ διάφορες περιοχές τοῦ Αἰγαίου συνδέονταν μεταξύ τους μέ ἐμπορικούς δεσμούς: ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Κρήτη, ἡ Κύπρος, ἡ Χίος καί ἡ Ρόδος ἦταν τά κέντρα αὐτοῦ τοῦ ἐμπορίου. Ἕλληνες ἀπό τήν Κρήτη ταξιδεύουν σ' ὅλα αὐτά τά νησιά, καθώς καί στήν Κωνσταντινούπολη. Ἀπό τή Ρόδο καί τήν Κάρπαθο, Ἕλληνες ἔμποροι καί ναυτικοί φθάνουν ὥς τήν Κωνσταντινούπολη[45]. Οἱ ἐμπορικοί δεσμοί καί τά ἐμπορικά δρομολόγια ἀντικατοπτρίζονται, ἔτσι, στά κείμενα πού ἐξετάσαμε· ὁ κόσμος τοῦ φθίνοντος Βυζαντίου κι ὁ κόσμος πού κάποτε ἦταν Βυζάντιο εἶναι στενά συνδεδεμένοι μέ οἰκονομικούς δεσμούς, ἀλλά ἀποτελοῦν ἐπίσης ἕνα πολιτισμικό σύνολο. Τό Βυζάντιο τῶν Παλαιολόγων ἔχει ἐλάχιστη πολιτική ἐμβέλεια· σέ ὅ,τι, ὅμως, ἀφορᾶ τά οἰκονομικά καί πολιτισμικά φαινόμενα, ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕναν κόσμο πολύ μεγαλύτερο καί πλουσιότερο.

[43] Γρηγορᾶς, 3, 27-38 (Κύπρος)· 39 κ.ἑ. (Κρήτη).

[44] H. Hunger, ὅ.π. (ὑποσημ. 27), 216.25-27.

[45] A. E. Laiou-Thomadakis, The Greek merchant of the Palaeologan period: A collective portrait, *ΠΑΑ* 57 (1982), 116-120.

Summary

IN THE BYZANTINE EMPIRE OF THE PALAEOLOGOI: ECONOMIC AND CULTURAL PHENOMENA

ANGELIKI LAIOU

Starting from the fundamental antithesis between the political weakness of the Palaeologan state and the rich cultural and artistic production of the period, this study seeks to establish certain important characteristics of the society, and to identify elements of vitality.

The period under discussion, 1261-1402, is marked by two dramatic events, the reconquest of Constantinople by Michael VIII and its release from the blockade of Sultan Bayazed in 1402. Two contemporary texts, the Typikon of the monastery on Mt Auxentios and the oration of Demetrios Chrysoloras establish the different moods created by these two events.

In the intervening period, Byzantium became a small-scale state in terms of territory, finances, and the army. The smallness of scale is reflected in foreign policy, where the Empire, after the mid-1340's, lost the ability of independent action, and the possibility of exercising any control over international events in its own geographic area. In this, as in social history, the second civil war (1341-1347 or 1341-1354) was of paramount importance. The old oecumenical claims survived only in ideological statements, which sought to negate reality.

Some elements of vitality may, nevertheless, be identified, as well as some factors which contributed to cultural and artistic activity. In the first half of the fourteenth century, two social groups disposed of a certain amount of wealth: the landowning aristocracy, which had not yet lost its economic power, and those who were involved in trade and banking. The wealth of both groups was concentrated in the cities, so that we have the phenomenon of a declining countryside and a relatively thriving urban economy. The "Dialogue Between the Rich and the Poor" describes the sources of wealth of the aristocracy (exploitation of state power, trade, savings and inherited wealth), its external characteristics, and its ideology. Alexios Makremvolites speaks of the endogamous behavior of the aristocracy, and of the conspicuous consumption of this class, especially the construction of large houses and the ownership of precious implements. His observations are borne out by what we know of aristocratic families and individuals: the description of the palace of Theodore Metochites is an example of conspicuous consumption. For the aristocracy, investment in palaces and monasteries was an ideological necessity, proving their social position: Theodore Metochites and Irene Choumnaina, who did not originally belong to the highest aristocracy, were particularly active in this respect. The endowment of churches or monasteries served as an imitation of the imperial virtue of philanthropia. In the early fifteenth century, Chortasmenos claims that George Goudeles, a relative newcomer to the aristocracy, proved his position as "archon" through his donations to the poor and the church. Until the 1340's, a number of sources (Theoleptos of Philadelpheia, the "Paidiophrastos Diegesis") mention investment in buildings with some frequency. After the civil war construction becomes very limited, and the funds invested become much smaller. Indeed, great houses were destroyed, either because of the war, or because of the poverty which struck the aristocracy (an exception is the house built by Theodore Kantakouzenos before 1410). When the great apse and the dome of St. Sophia collapsed in 1346, lack of money delayed the restoration. Gregoras mentions the collapse of noble houses, whose columns and floor mosaics were bought by the Genoese of Pera. This functions as a

symbol of the transfer of wealth and power from Byzantium to the Genoese. In part the phenomenon may be attributed to the ideological shift of an aristocracy which now invested its money in trade and banking.

Another element of vitality may be found in the existence of a large cultural space which transcended the political frontiers, and which the Byzantines considered as part of their cultural world. Aside from the Balkans, this includes the Latin-occupied territories, as may be seen from two texts, the Vita of St. Savas the Young, and the text of Gregoras which describes the travels of Agathangelos. In the first, the saint achieves renown among the Orthodox population of Cyprus, which glorifies him and makes icons with his image. His fame reaches Constantinople. In his travels through the Peloponnese in Athens and in Macedonia, he (or his hagiographer) looks for places of ancient glory; he is, therefore, aware of their history. In this text there is a conscience of unity among the Orthodox population, and an almost archaeological interest in places no longer Byzantine.

The same archaeological interest is seen in Agathangelos's journey to Rhodes (he looked for the Colossus) and Crete (where he saw the Labyrinth). He travelled all over the eastern Mediterranean, and was impressed by the orthodoxy of the Cypriots (particularly George Lapithes) and of the Cretans. The interest of the Byzantines in their brethren in Latin-occupied territories is also attested by Chortasmenos in the early fifteenth century. The travels of St. Savas and Agathangelos were undertaken for religious reasons. But the two men travelled by sea along routes that were well-frequented by Byzantine and Greek merchants. Their travels point up the fact that the Byzantines and the world which was once Byzantine was closely connected by economic and cultural ties. Thus the exiguous political importance of the Palaeologan state is balanced by the existence of a much larger and richer Greek and Orthodox world.

THE SICULO-CRETAN SCHOOL OF ICON PAINTING

JOHN LINDSAY OPIE

The idea of a school of late icon painting in north-western Sicily seems to be about ten years old. In 1979 Mons. Michel Berger and myself were asked to select a group of icons for a new exhibition of the objects of sacred art belonging to the Eparchy of Piana degli Albanesi[1]. As we examined the pieces proposed, many of them being made visible for the first time thanks to a campaign of cleaning and restoration, it became increasingly obvious that not only most of the icons belonged to the seventeenth century, but that they were related to each other and formed a coherent sequence extending from one end to the other of the period. These and other indications led us to hypothesize the existence of a local school of icon painting and the idea governed our organization of the display of icons which duly took place in 1980-81 at the Archbishop's Palace in Palermo[2].

During the course of that *mostra* Manolis Chatzidakis was invited to lecture in Palermo and in this way his name came to be linked with the exhibition. It is fitting therefore that he be commemorated by an article that attempts to draw the conclusions of the event and thereby extend the geographical frontiers of post-Byzantine art to include a school of icon painting in Sicily[3].

On balance the results of the 1980-81 *mostra* may be considered certainly positive if provisional and incomplete. Only about one half of the icons in question were cleaned in time for the exhibition. It was nevertheless possible from the indications available to sketch the artistic profiles of two anonymous masters working at the beginning of the seventeenth century: we named them the St. Andrew Master and the Master of the Ravdà Family. Only one icon of the principal painter of our school, the hieromonachos Ioannikios, as he often signed himself, had been recognized in 1957: in 1980 some ten of his works were shown. A number of miscellaneous pieces came to light, both imported and attributable to the local school. Of the former, two Deesis series in pure Cretan style were identified,

[1] The Eparchy of Piana is a Roman Catholic diocese, constituted in 1937, comprising the five Italo-Albanian communities of Greek rite in north-west Sicily, including Piana degli Albanesi, the episcopal seat, and the old Greek-Albanian parish of Palermo, now located at the Byzantine church of the Martorana which also functions as eparchal co-cathedral.

[2] *Guida alla mostra delle iconi, Eparchia di Piana degli Albanesi*, Palazzo arcivescovile, 6 dicembre 1980 - 6 gennaio 1981, Palermo 1980 (hereinafter cited as: *Guida*). The first *mostra* of the Piana icons was organized in 1957 by Fr G. Valentini S. J., then professor of Albanian studies at the University of Palermo. Fr Valentini was also the first to recognise the importance of these icons and to publish many of them, albeit in the repainted and unrestored condition: *Mostra d'arte sacra bizantina - Piana degli Albanesi 1957-1958*, Palermo 1958 (hereinafter cited as: Valentini).

[3] Twelve years previously Chatzidakis was associated with the exhibition of Melkite icons from Lebanon and Syria, which clarified the eastern frontier of post-Byzantine as opposed to oriental Christian painting in the Mediterranean area (M. Chatzidakis, Les icônes grecques post-byzantines au Liban, *Les icônes melkites, Musée Nicolas Sursock*, Beyrouth 16 mai - 15 juin 1969). Beyond these limits, Syria in the east and Sicily in the west, it is unlikely that the art was established before the present century. Further north the situation was of course different: not only were there exceptions, such as Trebizond, and regular schools in Georgia, but in the specific period under consideration here, post-Byzantine painting in its Russian form was propagated eastwards to an enormous extent, thanks to the colonization of Siberia which brought Orthodox Christianity as far as the Pacific coast.

one of extremely high quality from the beginning of the century, the other somewhat later[4]. Finally, a provisional biography of Ioannikios was proposed by myself in the preface to the *Guida* and the hypothesis of the local school was formulated and launched in the notes to the icons in the same compilation[5].

In the period immediately following the *mostra* the restoration campaign continued and was eventually brought to a first conclusion. At the same time new or forgotten icons came to light, some of notable size and interest: I refer in particular to the rediscovery in Mezzojuso of four large icons (Pls. IE′-IH′) belonging to the original iconostasis of the local church of St. Nicholas, thanks to the diligence of the rector. These panels represent the manner of Ioannikios and can only be attributed to him or to collaborators trained by him. More recently I had myself the fortune to identify another work of the same tradition and also a new Ioannikios of large dimensions, signed, dated and evidently of the final period (Pls. 141-142), both in the reserves of the Galleria regionale of Palermo.

In the last few years study of the icons has been resumed, also by myself, in the form both of stylistic analysis and archival research. Greek specialists have been invited to view the icons and their opinions solicited, notably Prof. Panayotis Vocotopoulos whose lecture on the subject was published recently and is cited below.

The icons of the Eparchy correspond to the reintroduction of Greek Orthodox Christianity in Sicily during the years following the fall of Constantinople. The first Orthodox community of this period in western Sicily was concentrated in Palermo, where it was almost certainly formed by resident Greek merchants engaged in short-distance maritime trade[6]. At first wholly Greek, the community was subsequently Greek and Albanian — the new element arriving in successive waves from 1532 to the opening years of the nineteenth century[7] — and finally, like the other Orthodox groups in the same area, exclusively Albanian, in the sense that the surviving Greek elements were eventually absorbed by the other.

The officiating clergy were evidently supplied at first by the Greek Church, the two jurisdictions, Latin and Greek, coexisting according to the relatively fluid pre-Tridentine *status quo*[8]. The eventual

[4] *Guida*, figs. 36-40, 41-45. Illustrations of these and other icons discussed below are also found in Valentini and in the articles cited below by Vocotopoulos and Lindsay Opie. Those in Valentini reproduce the unrestored icons; those in the articles are small and unclear.

[5] The 1980 *mostra* received considerable attention in the general press both in Italy and beyond: e.g. (based on interviews with myself) D. Guzzi, Quando la pittura è preghiera, *Il Settimanale* VIII, no. 5, Roma 3 feb. 1981, 78f.; *The Times*, London 10 Feb. 1981; D. Hallenstein, Found: The exile's treasures, *The Sunday Times Magazine*, London 24 May 1981, 16-23.

Painters and icons of the Piana collections were presented by myself in a lecture organized by the XVI International Byzantine Congress, Vienna 4-9 October 1981. The present article incorporates essential material first proposed in more recent papers, also by myself: La scuola greco-albanese di Sicilia: un nuovo capitolo si apre nella storia dell'icona (published in the Acts, XIII International Congress of Albanian Studies, cited below); Le icone di Piana: nuove scoperte, *II Congresso internazionale sulle minoranze etniche e linguistiche*, Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988 (in the press); Le icone post-bizantine di Piana degli Albanesi, Giornata di studio, *Icone di Puglia e Basilicata, le aree di confronto*, Bari 7 gennaio 1989.

[6] M. Sciambra, *Indagini storiche sulla communità greco-albanese di Palermo*, Grottaferrata 1963, 4 (hereinafter cited as: Sciambra). Cf. S. Runciman, *The Great Church in Captivity*, Cambridge U.P., 1968, 196.

[7] Sciambra, 6.

[8] V. Peri, L' "incredibile risguardo" e l' "incredibile destrezza", *Venezia, Centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI, aspetti e problemi), Atti del II convegno internazionale di storia della civilità veneziana*, II, Firenze 1977, *passim*.

post-Tridentine solution of integral Uniatism[9] was applied toward the end of the century, the case of Germanos Kouskonari, bishop of Leukara and Amathus in Cyprus, providing the exemplary instance. The bishop, who commissioned an existing icon from our Ravdà Master (Pl. 143), led the Palermo community from 1600 to his death in 1610. Earlier he had signed a detailed abjuration of schism and oath of loyalty to the Roman see, thereby becoming not only the first Greek bishop nominated by Rome for Sicilian ordinations, but the first Uniate prelate *tout court*[10].

The long and important rectorate of Partenio Capone, when the two local churches coalesced and many new icons were commissioned, illustrates in some detail the new type of Uniate mentality[11]. On the other hand, higher and lower clergy continued to arrive from the Greek East throughout the seventeenth century and later. They generally performed their functions, it seems, under permission from Rome[12], but some expressly disdained licences, as was the case with the Cretan bishop of Kisamos[13]. The Mezzojuso monastery, after many delays, was opened in 1648 with monks originally recruited from Cretan monasteries; assessed in Rome as not Catholic[14], the monks were supported by the local communities in their lengthy controversy with the Latinized Basilians. One of the former, the priestmonk Ioannikios Cornero of Candia, identified with the iconographer Ioannikios (see below), was specifically accused of nonconformist doctrine and behaviour[15]; it is highly unlikely that he considered himself as anything but integrally Orthodox, whatever obedience he may nominally have professed. The process of Uniatism was thus of slow and uncertain acceptance and was not completed before the advanced eighteenth century. Indeed, a regular ordaining bishop of Greek rite was not instituted by the Roman Church until 1784.

The richest collection of icons now belonging to the Eparchy was originally associated with the Greek-Albanian parish of Palermo, known to have occupied an independent church, dedicated to St. Nicholas, from the mid-sixteenth century. Some exterior place of worship, however, must have existed before: palpable proof seems to be provided by the only surviving icon of the early period — the St. Nicholas Enthroned of the fifteenth century, now at the Martorana in Palermo (Pl. 144). In the lower section of this icon a Greek confraternity is represented, gathered at the feet of its patron saint; it must be of Palermo, as Vocotopoulos maintains[16], saving, of course, the possibility that the icon was painted for another confraternity and subsequently found its way to the Sicilian capital.

[9] *Ibid.*, 600 f. see bibliography, 601, no. 4.

[10] V. Peri, Inizi e finalità ecumeniche del collegio greco in Roma, *Aevum* XLIV (1970), 26, no. 1. The oath is reproduced: *ibid.*, appendix XVII. For Kouskonari's biography see above-mentioned studies of Peri for the Cypriot and Roman periods, Sciambra for the Sicilian period. Cf. K. Χατζηψάλτης Ο Κύπριος επίσκοπος Αμάθυντος ή Λευκαρών Γερμανός (1572-1595-; μ.Χ.), *ΚυπρΣπουδ* 29 (1965), 63-69, 79. For the icon dated 1614 see below; also Valentini, 23, figs. 2, 8; *Guida*, no. 15. For his antimension dated 1603: *Guida*, no. 55. For his euchologion see below V. Peri, *Chiesa romana e "rito greco"*, Brescia 1975, 189, no. 235.

[11] Sciambra, 63-94. Capone was rector 1613-1642, but associated with the parish as chaplain from 1604.

[12] Sciambra, 57.

[13] D. Como, *L'Eparchia di Piana degli Albanesi*, Palermo 1981, 42, citing eighteenth-century documents.

[14] "Ne esservi questi monaci Levantini Cattolici", so Cardinal Nerli to the S. Congregation of Bishops and Regulars: P. Rodotà, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, II, Roma 1753, 210.

[15] *Ibid.*, 210.

[16] P. L. Vocotopoulos, La scuola iconografica cretese e le iconi dell'Eparchia di Piana degli Albanesi, *Oriente cristiana* XXVII/2-3 (1987) (42-57), 51. No written evidence is known concerning a Palermitan Greek church confraternity. Such however are documented in the late fifteenth-sixteenth centuries in Venice, Naples, Ancona, Messina and, near Palermo, at Mezzojuso.

Another Orthodox church also existed in the second half of the sixteenth century, dedicated to St. Sophia, and in 1614 the two united on the premises of the latter to constitute a single Greek-Albanian parish, cited officially as of St. Nicholas and St. Sophia, known colloquially as St. Nicholas of the Greeks[17]. This church, together with the adjoining seminary, was destroyed in a bombardment of 1943, but the icons were saved and most were eventually transferred to the church of St. Nicholas and new annexed seminary in Piana degli Albanesi, where they are still located.

The other major source of icons is provided by the town of Mezzojuso with two chief churches, that of the monastery, dedicated to St. Mary of All Graces, and especially the *chiesa madre* of St. Nicholas which housed an iconostasis, exceptionally well-documented from 1684. Unlike the Palermo icons, those of Mezzojuso have remained *in loco*, excepting moves from one church to the other: most of the icons on the iconostasis of the present-day monastery church were brought from St. Nicholas's at the beginning of this century[18]. Icons obviously were commissioned or otherwise obtained for the other communities as well. Important examples are to be seen at the present cathedral of St. Demetrius in Piana and in the nearby convent of nuns. Icons and other sacred objects also exist *ab antiquo* in the town of Palazzo Adriano.

By far the largest number of pre-nineteenth century icons dates from the seventeenth century — the period of our local school, which will have begun in the late sixteenth century and continued to the early eighteenth. The single most notable icon of the Eparchy, however, is certainly the St. Nicholas Enthroned (Pl. 144) mentioned above. Not of the seventeenth century nor attributable to anything that might be identified as a Sicilian school, its subject anyhow, as noted, is probably in part Sicilian and in the history of the Greek-Albanian community it occupies a unique place: the splendid Cretan St. Nicholas, now placed in a side-chapel (the former diaconicon) of the Martorana. Thanks to Chatzidakis's connection with the 1980 *mostra* it has come to be known to Greek scholars[19].

In the seventeenth century arrangement of the parish church, this icon very probably stood over the side-altar dedicated to St. Nicholas and mentioned in the will of Don Partenio Capone — in a Latinized setting, we may surmise, similar to that for which it may have been designed[20]. The icon was studied by later painters: the busts of Christ and the Virgin in the seventeenth-century Mezzojuso

[17] Sciambra, 17-21. According to most authors — including Sciambra — St. Sophia's preceded St. Nicholas's: cf. G. Palermo, *Guida di Palermo*, Palermo 1858 (ed. of 1816), F. Pottino, *Chiese di Palermo*, Palermo 1974, both citing earlier sources. If St. Sophia's did not antedate the sixteenth century, then perhaps the early community used a chapel in a Latin church, as in Venice where the confraternity (*scuola*), also dedicated to St. Nicholas, was founded in 1498 (P. Rodotà, *op.cit.*, III, 220, *inter alia*). In that case the fifteenth-century St. Nicholas icon may have been designed for a Latin side-altar, which would explain its rounded top, somewhat unusual in the eastern context. The possibility is reinforced by its later collocations of this type: see below.

[18] The foundation of the first was early thirteenth century; it was repaired following the foundation of the Albanian town in 1501: G. Schirò, *Canti tradizionali ed altri saggi delle colonie albanesi della Sicilia*, Napoli 1923, XLVf. St. Nicholas's church was founded *c.* 1520: *ibid.*, 123, 126.

[19] T. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îsles après Byzance*, Charleroi, Palais des beaux arts, 3 octobre - 21 novembre 1982, Charleroi 1982, nos. 17, 24; N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, Exhibition Catalogue, Benaki Museum, Athens 1983, 41, no. 33.

[20] See above, n. 17. Capone's will is summarized in Sciambra, 86-91. In the late eighteenth century the icon was repainted and accommodated to a rectangular frame, the twin of a contemporary panel representing St. Athanasius (Valentini, 31, fig. 14). The two were placed in chapels at either side of the nave (so Palermo, *op.cit.*, 155), evidently at the time of the construction of the iconostasis of 1799 (Sciambra, 60, 178) when many old icons were repainted and new ones commissioned in western academic style.

panel of the same subject (Pl. IE′) are versions of those in the earlier icon. After the last world war, when the other icons were transported to Piana, the St. Nicholas was the only important one left behind in the new parish church of the Martorana. It seems, in short, to have functioned as the chief patronal icon of the Palermo community from the beginning.

What other icons may have figured in the two Palermo churches during the sixteenth century is not easy to say. Almost nothing has survived from the period and the few that have must date from the end of the century. A large St. Sophia bearing the heads of her daughters in a dish (Pl. 145), cut somewhat on all sides, especially at bottom, has been ascribed to the sixteenth century on the basis of the truncated dedicatory inscription of one "Pantoléon", thought to be identical with the priest "Pantaleo", chaplain to the parish cited in the baptismal records in 1592[21]. Part icon, part Renaissance emblem of heroic virtue, it is analogically close to the semi-western manner of Damaskinos as evidenced, for instance, in the apse paintings of St. George of the Greeks in Venice and may well belong to the years just following his. In that case, dish, hands, and semi-naturalistic folds of the tunic refer to Damaskinos (with close parallels in the St. George's paintings), while the hard metallic folds of the mantle reflect the contemporary conservative mode of Crete[22]. This noble work was almost surely intended as a patronal icon for the homonymous church and should be the St. Sophia referred to in Capone's will as figuring on the iconostasis. It is reproduced here for the first time since its completed cleaning, which unfortunately did not extend to the removal of the remade gold background with inscribed identification and foreshortened cross.

To about 1600 may be ascribed the double-sided processional cross with gem-like colours in Mezzojuso — our main attribution to the Ravdà Master in 1980. The Anastasis depicted on the reverse side (Pl. 146b) faithfully observes one conventional model of the subject and may be fruitfully compared with an icon of the same type assigned by Chatzidakis to the end of the sixteenth century at St. George's in Venice[23], which apparently occupied the just preceding step. The Crucifixion on the obverse (Pl. 146a) reveals instead a manifold affinity with the Italian Gothic — in modelling, colour and sentiment —, such as we find in Cretan works of the fifteenth and sixteenth centuries; the notable time-lag constitutes, surely, an indication of local production. The Virgin and St. John depicted at the lateral extremities are close to the corresponding figures on two panels designed to flank another painted cross at the top of an iconostasis. The Virgin of the latter set is inscribed as the offering of Constantinos Ravdà and dated 1604; the St. John (Pl. 143) was given instead by the aforementioned bishop Germanos and his chaplain, both of whom are linked in the parish archives with the Ravdà family, which provided the name for the anonymous painter of this group. The same Constantinos with his son Ioannes commissioned a large St. John the Forerunner (Pl. 147), evidently the latter's patron saint, of energetic design and drastically reduced colour-scheme. It concludes the group in the sense that it appears stylistically advanced with respect to the other members while still preserving their defining characteristics. The death of Constantinos in 1613 provides the *terminus ante quem* for the impressive icon, which must have been painted for St. Sophia's, since Ravdà senior was buried there a year before the merging of the two churches[24].

[21] Sciambra, 49.

[22] E.g. late sixteenth-century icon of St. Demetrius, Corfù, icon of St. John the Hermit by I. Palladas (doc. 1608-1645), Corfù: *Affreschi e icone dalla Grecia*, Firenze, 16 settembre - 16 novembre 1986, Atene 1986, 142, no. 90; 152, no. 101.

[23] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, 111, no. 86, pl. 59.

[24] Sciambra, 23, citing parochial archive.

This icon probably occupied the lower level of the iconostasis, perhaps balancing the St. Sophia panel, both saints bearing severed heads. In that case it will have been removed after 1614 to make way for a patronal icon of St. Nicholas, also mentioned in Capone's will. It must have been kept on view however (from the same will it is clear that icons were also hung in the body of the church), for it was copied in the late seventeenth cenutry for Mezzojuso (see below). Recently I have been able to study the *graffiti* that disfigure this and three other icons: they turn out to represent invariably the names and dates of seminary students of the last century. From the sad evidence thus provided it is clear that these icons figured on the iconostasis of the chapel of the Palermo seminary (founded in 1734 and also dedicated to St. Nicholas), where they were deposited not later than 1832 — the earliest inscribed date — and probably after 1799, when the new iconostasis was installed in the church and much redecoration occured.

The earliest dated work in the collections is the handsome vertical panel representing the Apostle St. Andrew (Pl. 148), also damaged by *graffiti*, which provided the name for our second anonymous master of the early seventeenth century, the Master of St. Andrew. Inscribed in letters not dissimilar to those of the St. Sophia icon by one Andreas Macrinos Orlandos, evidently intended in honour of his patron saint, it is dated 1603. Although clearly of another age and hand, the statuesque plasticity as well as the impetuous stylization of the folds also recall the St. Sophia. To the same master in 1980 we attributed a partially cleaned bust of St. John Theologos (Pl. 150) from a series of panels representing the twelve Apostles[25] and risked a probable attribution of the whole set to our new master. Now that cleaning is completed, that attribution may be confirmed, at least respecting one half of the components. The other or left half, beginning with a St. Peter which originally faced a St. Paul by the St. Andrew Master, is by another painter of different style and expression (Pl. 149). St. Peter's head is very close to St. Joachim's in the newly discovered icon by Ioannikios, dated 1682 (Pl. 142); the red-brown preparation and drawing, as well as the final lights dashingly applied, are found in other early works by the same painter, who can hardly be other than Ioannikios. Four panels of the series bear dedicatory inscriptions, of which three contain legible Greek names. Comparing these with those in the parish archives, it has been possible to identify the donors who, as in other instances, presented icons of their patron saints or those of their close relatives. The death dates of two of the donors provide *termini ante quos* in the fourth decade; the third donor belonged to the preceding generation. These and other indications allow us to place the set in the early decades of the seventeenth century.

The possibility of a third hand participating in the Apostles series is not altogether to be excluded. If so, then it belonged to the painter of the large panel representing Sts. Cosmas and Damian with the donor, Damianos Spatharos, depicted below in an effective portrait detail of purely western style (Pl. 151). Spatharos, dressed in a severe but rich costume of the early seventeenth century, kneels before Cosmas instead of Damian, his patron saint, evidently because he wished to preserve the traditional disposition of the two saints while presenting himself at the centre. The panel, like others, has been cut somewhat on all sides to fit it to subsequent use, in this case as a side door, balancing the St. Andrew mentioned above, in the iconostasis of the seminary chapel. The main events in the life of Spatharos — evidently a personage in the community —, including his connec-

[25] *Guida*, fig. 9. The series had been repainted in the late eighteenth century when its iconographic character as an eastern emblematic set, including St. Paul and the Evangelists Mark and Luke, was altered to make it conform to the historical enumeration favoured in western iconography.

tions with the transient Greek higher clergy, may be traced through the archives up to his death and burial, described in detail, in 1623. In his icon the well-painted lower drapery of St. Damian recalls the St. John of Bishop Germanos (Pl. 143) and seems to point to the Gothic side of the Ravdà Master. Otherwise the fold system is close to what may be found in the Apostles attributed to the Andrew Master (Pl. 150). The exaggerated foreshortenings and other disproportions are paralleled in the St. Andrew panel by the same master (Pl. 148) and betray the provincial painter. The face formulas, light colours, expanded contours and reduced plasticity also link the work firmly to our hypothetical local school.

What must be the earliest known work signed by Ioannikios shares the distinguishing characteristics of these icons without their defects. Enlarged by additions like the Ravdà Master's St. John the Forerunner, its sides similarly cut, bevelled and gilded, this impressive panel of St. Nicholas Enthroned (Pl. 152) certainly balanced the other on the seminary iconostasis. It was likely designed, however, as the chief patronal icon for the iconostasis of the united Palermo church, a function it probably fulfilled until 1799. Capone's will refers to four sanctuary icons, including a St. Sophia and a St. Nicholas, in addition to the St. Nicholas (see n. 20) in the body of the church[26]. When the icon was cleaned in 1980 the signature of the painter reappeared along with a *graffito* of the date 1632, which seemed to provide a useful *terminus ante quem*[27]. In the light of the recent study, however, it is clear that the presumed 1632 was an intended 1832: the scholar's penknife failed in the final flourish required to complete the figure '8'. This discovery does not alter much: the 1641 testament provides a credible new *ante quem* and stylistically the icon is anyhow to be assigned to the early group — it may have been painted as early as the second decade.

The raised right elbow is a contemporary Cretan reference[28]. Otherwise the St. Nicholas is important for the evidence it provides of connections between Ioannikios and all that locally must have preceded him: the busts of Christ and the Virgin are constructed in the same manner as the forefathers in the Anastasis by the Ravdà Master (Pl. 146b); details of colour and costume intimately link them with that painter's Gothic mode; the type of the saint's face is adapted from the Andrew Master's formula for old men, etc. Indeed, continuity of this sort is unbroken in the proposed Sicilian School, especially in the early phase when four to six painters must have been active: it is difficult to tell where one ends and the other begins, whether several worked together under one master or all separately in closely related styles.

Along with the patronal icons Capone's will also mentions representations of Christ and the

[26] Sciambra, 89. The Ioannikian St. Nicholas was probably still in place when it was copied by a follower for Mezzojuso in the latter seventeenth century (see below). The old patronal icons must have been substituted on the new iconostasis of 1799 by a contemporary pair representing Sts. Eleutherius and Parthenius, which also figured on the iconostasis as reconstructed in Piana after the last war: Valentini, 10, fig. 2. The St. Nicholas will then have been relegated to the seminary and the St. Sophia to the church nave where it constituted a pair with a new St. Paraskeve (cf. Valentini, nos. 34, 35, figs. 21, 22).

[27] *Guida*, no. 19.

[28] The earliest recorded example of this gesture, which pulls back the phelonion to reveal the lining, according to Chatzidakis is found in the Patmian icon of the Three Hierarchs by I. Palladas: *Icons of Patmos* (Eng. ed.), National Bank of Greece, Athens 1985, 119f., no. 71, pls. 50, 130. It appears a generation earlier however in the works of G. Klotzas: approximately, in several of his compositions of the enthroned Virgin; precisely, in the case of some seated hierarchs in his icon of the Seventh Ecumenical Council in Copenhagen (H. P. Gerhard, *Welt der Ikonen*, Recklinghausen 1974, pl. 14. Vocotopoulos's attribution). This innovation in the traditional composition of the blessing hierarch was probably established by Klotzas. In the case of Ioannikios it is energetically exaggerated in the manner that appears characteristic of his youthful period.

Virgin; all four evidently functioned as despotikai icons on the old iconostasis[29]. If the patronal icons can be identified with high probability, the central pair is much less easy to ascertain. The reconstructed iconostasis of Piana, which almost certainly retains the disposition of 1799, employs a seated Platytera (Pl. 153) and an unrelated Christ King of Kings and Great High-Priest attributed with certainty to Ioannikios and evidently of his assured maturity (Pl. 154). Vocotopoulos assigns the Platytera to the second or third quarter of the seventeenth century; if later than 1641, then the icon is obviously excluded from Capone's iconostasis[30]. The panel of Christ King of Kings has been cut at bottom, however, and once may have been much longer. If not, it also is unlikely to have figured in the early setting. A horizontal panel was added below to bring it up to the height of the Platytera, probably *c.* 1799, when both icons will have been totally repainted[31].

Six small panels from a group of eight depicting the Fathers of the Greek Church are also to be ascribed to Ioannikios, the most notable and also apparently the most prolific painter of the Sicilian school. The eight panels are now encased below the apostles series (see above) in the iconostasis of St. Nicholas's, Piana, where they flank the seventeenth-century Deesis of not great quality inscribed as of "Chaterina de ... Candia"[32]. This disposition, as already stated, should correspond to that of 1799, as is specifically confirmed respecting the Deesis and the Apostles[33]. Granted the existence of an iconostasis of the early seventeenth century in the Palermo church, it is more than likely that all of these icons figured on it.

One member of the series of the Fathers, the St. Basil (Pl. 155), partially cleaned, was exhibited in 1980-81; five others were shown in the repainted versions[34]. The St. Basil was unhesitatingly attributed to Ioannikios and, noting the similarity of all the icons, a tentative ascription was advanced for the entire series of eight panels to the same painter. All the panels were subsequently cleaned and the attribution may be confirmed, with the exception of two members that turn out to be nineteenth-century copies by the same hand responsible for the repainting of the others.

Various icons of this series were copied or adapted during the succeeding periods. The earliest copies are found in a set of eight Fathers in the monastery church at Mezzojuso, which certainly dates from the eighteenth century. Four of these repeat surviving originals in the series by Ioannikios and two correspond to the nineteenth-century copies in the same set. There is every reason therefore to

[29] Sciambra denies the existence of a true iconostasis in the Palermo church before 1799 (Sciambra, 89): he did not realize that Capone, referring in his will (*ibid.*, 89) to the decoration of the "Sancta Sanctorum" (*sic*) was almost certainly translating the word *vima*, used locally for "iconostasis" as L. Perniciaro explains in his *Appunti storici riguardanti la Iconostasi e il Vima che esistevano in questa Madrice di San Nicolò*, ms. del 1938, Archives, Church of St. Nicholas, Mezzojuso (cartella 1, carpetta 9, fasc.1). G. Palermo (1816) uses the word in the same sense: *op.cit.*, 155.

[30] The Platytera is of *contrapposto* type and is to be seen in relation to Damaskinos's version of the subject in the Camposanto, Corfù: the lower drapery folds of the former repeat those of the latter: cf. P. L. Vocotopoulos, *art.cit.* (n. 16), 55, fig. H and 13. The drapery is traditional but the throne is Italianate, accurately compared by Vocotopoulos with the types published by Baldini and Nicoletto da Modena. The icon constitutes an *unicum* in the collections of the Eparchy, but was almost certainly painted *in loco*. It was copied in a reduced version *c.* 1700: see below.

[31] The lower addition of ht. 16 cm with its painting of *c.* 1799 was wisely retained when the icon was cleaned in 1980. The remade gold background however was also kept and requires removal.

If the four despotikai icons were originally of the same size, as they were, though of different periods, at Mezzojuso on the related seventeenth-century iconostasis, then their height is given by that of the St. Nicholas, the tallest: 126 cm.

[32] *Guida*, no. 32.

[33] G. Palermo, *op.cit.*, 156; F. Pottino, *op.cit.*, 38.

[34] *Guida*, figs. 27-31.

believe that the remaining pair (Sts. Parthenius and Cyril of Alexandria) also reflects lost originals by Ioannikios. Taking both sets together it is thus possible to reconstruct the seventeenth-century series, consisting of at least ten Church Fathers — which may have been twelve, in correspondence with the Apostles on the same iconostasis[35].

The Fathers series is linked in many respects to Ioannikios's presumed early works. At the same time the characteristic manner has reached its full maturity, a moment represented also by the aforementioned Christ King of Kings. These icons all share the conscious predilection for exquisite colours — still fresh and full-valued — and for costly materials, alternatively dense and diaphanous. The augmented sense of colour and texture also typifies a signed Hodegetria of moderate size but monumental effect at the convent in Piana: here the flesh surfaces are wonderfully smooth and lustrous; the colours, built up from the resplendent purple of the maphorion, are established in exact traditional complementary sequence (Pl. 156).

The choice colours — but now somewhat sharp and cold — also distinguish a large Hodegetria, described as Eleousa in its inscription, signed by Ioannikios, now in the Piana seminary (Pl. 157). Freshly cleaned and in fine condition, the icon was much publicized at the 1980 *mostra* and in the years following. Almost certainly designed to be placed next to the central entrance of an important iconostasis, it is a candidate for the unidentified Panagia mentioned in Capone's testament. In that eventuality it is to be reconsidered that the Piana Christ King of Kings may have been originally larger, the two standing as a pair on the same iconostasis. The harsher tonality and thin technique of the Hodegetria, however, seem to indicate a later date than the former. On the other hand these two are iconographically identical with the pair, also by Ioannikios, that certainly functioned as despotikai icons on the seventeenth-century Mezzojuso iconostasis (Pls. 158, 159).

From all that we know or surmise regarding Ioannikios's evolution, this Mezzojuso pair belongs to the early period, in any case precedes the corresponding icons at Piana. Both sets represent the Hodegetria with maphorion open at the neck; the Child wears a tunic ornamented with heavy bands that appear to bind him like a sacrificial victim and the sole of his right foot is exposed. The type is found in fifteenth-century Cretan painting and has been ably expounded by Chrysanthi Baltoyanni[36]. Whereas the Piana version is static and harmonious in design, neutral, even blank in expression (Pl. 157), at Mezzojuso the tragic implications of the theme are consciously exposed in the strong colours, stark outlines, gouged folds and gloomy foreboding of the Virgin's stare. Badly restored in the past, the latter icon was partially cleaned and again retouched in 1980; it is still in need of careful restoration, beginning with the removal of the heavy sheets of modern gold that conceal the original background. The merits of the work — the only overt treatment of the theme of Christian suffering in Ioannikios's surviving icons — are meanwhile best appreciated in a photograph of the unretouched original, here published for the first time (Pl. 158).

The corresponding Christ icons (like all examples of the type) refer to a fifteenth-century Cretan original, according to Chatzidakis, probably formulated by Andreas Ritzos[37]. Unlike the sacrificial Hodegetria, although much has been written concerning this type, the last word does not appear to

[35] A hint that the series may have been realized before 1641 is provided by the fact that it includes St. Parthenius, Don Capone's patron; Capone was buried beneath an icon of the saint on the wall of his church: Sciambra, 74.

[36] Εικονογραφική ιδιορρυθμία σε εικόνες της Παναγίας Οδηγήτριας, *Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Ιστορίας και Τέχνης*, ΧΑΕ, Athens 1984, 37-38.

[37] M. Chatzidakis, *op.cit.* (n. 28), 66, no. 15, pls. 19, 23.

have been said. It is anyhow the synthesis of earlier depictions of Christ vested either as emperor or patriarch and may represent the simplified version of an intermediate type in which Christ's dress is a complex duplication of the imperial and patriarchal costumes[38]. The icon at one level provides an illustration of the Christ of the Great Entrance, welcomed as universal king and chief liturgical actor; at another it indicates the single Christic source of the dyarchy composed of the imperial and ecclesiastical powers: as such it became extremely popular after 1453, when the independent expression of the former ceased and was absorbed, so to speak, by the latter.

As in the corresponding Hodegetria icons the two Sicilian versions of the same type are differently interpreted: relaxed and indulgent at Piana (Pl. 154), concentrated and relatively reserved at Mezzojuso (Pl. 159). The Mezzojuso pair was transferred to the monastery church at the beginning of this century, but originally hung on St. Nicholas's iconostasis, which was removed at some time between 1781 and 1800[39].

Four other large icons from the same iconostasis never left the church of St. Nicholas, but disappeared after the last world war. They were recovered, as noted above, in recent years and found to be in reasonably good condition — excepting the panel of St. John the Forerunner (Pl. ΙΣΤ'), which had already been damaged owing to its employement in Epiphany ceremonies[40]. Unfortunately this icon was subsequently over-restored. Stylistically it represents the Ioannikian version of the same subject as conceived by the Ravdà Master at the beginning of the century (Pl. 147). The patronal icon of the set (Pl. ΙΕ') is a pastiche based on the St. Nicholas Enthroned by Ioannikios (Pl. 152) — also of the early seventeenth century —, but the elastic forms of the latter have been ironed to metallic hardness and the colours have lost their freshness. The throne-back in the same icon is however copied from the Piana Platytera (Pl. 153) and the busts of Christ and the Virgin are inspired by those of the early Cretan icon (Pl. 144).

The second pair in the same group represents Sts. Basil the Great and John Chrysostom (Pls. ΙΖ'-ΙΗ') which may be considered the grandiose frontal versions of their counterparts in the Ioannikian series of Church Fathers (cf. Pl. 155): stonily impressive the St. Basil, flaccid and somewhat uncertain in design the Chrysostom, but nonetheless convincing. The four icons are all late works and more or less contemporary. On stylistic grounds it is hard to imagine them before the eighth decade and were it not for a *terminus ante quem* of 1684, they might be later still. The Hodegetria and Christ King of Kings (Pls. 158-159) must belong to an earlier period and may have been designed for another iconostasis. The dimensions anyhow of all six icons are now approximately equal and there is little doubt that they correspond to the six icons of the same subjects on the old iconostasis of St. Nicholas's, described in various documents beginning with a Visitation of 1684[41].

The Hodegetria is signed by Ioannikios and the accompanying Christ King of Kings is certainly by the same hand. Of the four other icons it seemed possible at first to debate attributing the qualita-

[38] This composition is found in Russia: a wall painting at Kovaljevo (*c.* 1380) and a large icon of the end of the fourteenth century, "The Queen did Stand", now in the Annunciation cathedral, Moscow Kremlin, both by Serbian painters, as well as later Russian versions of the same subject: cf. E. Ja. Ostašenko, Ob ikonografičeskom tipe ikony "Predsta Carica" Uspenskogo sobora moskovskogo kremlja, *Drevne-Russkoe Iskusstvo*, Academy of Sciences USSR, Moscow 1977, 175-187, with earlier bibliography. Christ in imperial costume is first found in Serbian painting of the middle decades of the fourteenth century. Christ in patriarchal costume is of course earlier.

[39] L. Perniciaro, *op.cit.* (n. 29), ms. IV°.

[40] *Ibid.*, IX°.

[41] *Ibid.*, I°, II°, IX°.

tively superior St. John the Forerunner and St. Basil to Ioannikios, while the remaining two were unhesitatingly relegated to his hypothetical shop[42]. Following the discovery of the 1682 icon signed by Ioannikios, however, the direct participation of the master in any of these works cannot be taken into consideration.

The four icons illustrate developments of the Ioannikian style in directions that do not correspond to the evidence provided by the newly-found icon. Instead they substantiate the existence of a circle or school of the now aged Ioannikios, composed of various painters of considerable artistic virtue. The group will have prolonged the existence of the Siculo-Cretan school following the death of Ioannikios — which cannot have occurred much later than 1682 — until the end of the century. This hypothesis is corroborated by the discovery of another unpublished icon in the deposits of the Regional Gallery of Palermo: undoubtedly the product of the Ioannikian tradition, clearly linked to earlier works by the master including the 1682 icon, it is qualitatively distinct from the four icons of Mezzojuso and can hardly date from much before the end of the century (Pl. 141).

Ioannikios's latest work to come to light, as noted above, is found in the reserves of the Galleria regionale of Palazzo Abatellis in Palermo (Pl. 142). Large (150 × 111 cm), it is signed *IOANNHK* and dated 1682 in both Greek letters and Arabic numerals. It depicts the Nativity of the Mother of God according to a manner hitherto unknown in the works of the master: a mixture of traditional iconographic style and Italian Mannerism of the late sixteenth century. Ioannikios probably intended to imitate the eclecticism of his well-known contemporaries such as Tzanes and Poulakis (if not that of Damaskinos and contemporaries, considering the time-lag elsewhere noted in the Siculo-Cretan painters). Unlike them however he has achieved, not an artistically valid fusion, but only an awkward hybrid. Some whole figures and many heads in the icon are rendered in pure Greek style. From them we may deduce that the Ioannikios of the eighties was not substantially different from the earlier painter, only somewhat weaker and less painstaking in execution. The relationship between the St. Joachim by St. Anne's bed and the St. Peter of the Apostles series has already been noted; exact similarities may also be established with the other Apostles of the same set, with the St. Nicholas Enthroned (Pl. 152) and the Hodegetria (Pl. 157) of Piana.

As for the Mannerist component, the painter certainly availed himself of one or more models. Antonio Cuccia has noted the relationship between the icon and the Nativity of St. John the Baptist executed by Francesco Quaraisima in 1619 for a church in Caccamo, a town in the Palermo province with old Byzantine connections[43]: indeed it appears very likely that this vast canvas was plundered for homely details in the icon derived from *bourgeois* genre-painting. More recently however Cuccia has indicated another large painting that corresponds closely to the icon and there is no doubt that it furnished the model, not only for the general composition, but also for single figures and objects. The painting in question is the Nativity of the Virgin (Pl. 160) in the *chiesa madre* of Alcamo, convincingly attributed by Teresa Viscuso to Giuseppe Alvino, a transmitter of the devotional Mannerism of Il Baroccio and one of the most important Palermitan painters of his day[44]. The work belongs to

[42] J. Lindsay Opie, La scuola greco-albanese della Sicilia: un nuovo capitolo si apre nella storia dell'icona, *Il contributo degli albanesi d'Italia allo sviluppo della cultura e della civiltà albanese, Atti, XIII congresso internazionale di studi albanesi*, Palermo, 26-28 novembre, 1987, editor A. Guzzetta, Palermo 1989 (111-128), 127.

[43] A. Cuccia, *Caccamo - i segni artistici*, Cassa rurale ed artigiana "San Giorgio", Caccamo 1988, p. 79 (fig.).

[44] T. Viscuso, Per la pittura nella Sicilia occidentale nei primi del '600 - alcuni inediti, *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, Atti, Giornata di studio su Pietro d'Asaro*, Recalmuto, 15 febbraio 1985, SBAS Sicilia occidentale, Palermo 1985, 24, 31, fig. 14.

the first decade of the seventeenth century (the last, saving a few years, in the life of the artist) and evidently enjoyed much success: not only local painters of different stamp, such as Quaraisima (at Caccamo) and Vincenzo La Barbera (at Termini Imerese), were attracted by its shuttling movement, accessible sentiment and classical bric-a-brac, but the appeal of the easy rhetoric was sufficient to *détraquer* an Orthodox iconographer of the strict observance, such as it appears ever more convincingly must have been our hieromonachos Ioannikios.

For the new evidence provided by the recovered works at Mezzojuso and Palermo only confirms the hypothesis — formulated first by Papàs Matteo Sciambra and accepted provisionally in 1980 — of the identification of the iconographer with that Ioannikios Cornero of Candia, documented from 1664 to 1680 as a monk at the Mezzojuso monastery[45]. There, Cornero distinguished himself as the uncompromising advocate of the eastern rite and monastic customs during the long local struggle between the Greek-Albanian monks and the Basilians, at that time of mixed rite and relaxed habits[46].

The final group of icons here associated with local painting has nothing in common stylistically with anything that came before: of the late seventeenth-early eighteenth century, it seems to share traits with the Greek painting of the north-eastern mainland. Assembled only recently, it comprises a Hodegetria (Pl. 161) that may reflect the Ioannikian icon of the same subject at the Piana convent (Pl. 156), a pair representing the Nativity (Pl. 162) and Baptism (Theophany) of Christ[47] probably from a festal series, and a half-length Platytera that is almost certainly the version of the earlier Platytera at Piana (Pl. 153), described above. These icons are not of high quality; indeed they may be termed semi-popular. Style, colour and technique are shared by the four components, whose common paternity is sufficiently obvious, once they are viewed together.

With them this account of Siculo-Cretan painting may come to a close. Local icon-making probably continued after the turn of the century when good traditional icons of the period were certainly imported, apparently from the Ionian islands. Both must have ceased, however, during the first half of the new century: in the forties, when new work was undertaken at the Mezzojuso foundations, it was the spirit of "mixed rites" that prevailed.

[45] Sciambra, 146-149; J. Lindsay Opie, preface, *Guida*, 2.

[46] Cornero's intransigence earned for him obloquy in Rome, as previously mentioned, and a sentence against his pretensions to govern the monastery. Born in Candia, he became a monk on Mt Athos; subsequently in Sicily, he departed for Geneva, returned to Sicily and entered the quarrel at Mezzojuso: P. Rodotà, *op.cit.* (n. 14), 209-211. A baptismal entry (1674) of Cornero's appears in the parish archives, Palermo: Sciambra, 147; carefully penned in good Italian script of the day, it illustrates the handwriting of a man who was conscious of form both as clarity and elegance.

[47] *Guida*, fig. 47.

ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΠΕΝΤΕ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥΣ ΝΑΟΥΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

ΧΡΥΣΑ Α. ΜΑΛΤΕΖΟΥ

Τό 1788, ὁ Francesco Falier, Γενικός Προνοητής Θαλάσσης, ἔδωσε ἐντολή στίς τοπικές βενετικές ἀρχές τῶν Ἑπτανήσων, τῆς Πάργας, τῆς Βόνιτσας καί τῆς Πρέβεζας νά καταγράψουν τήν περιουσία τῶν ὀρθοδόξων ἐκκλησιαστικῶν καθιδρυμάτων, εἴτε αὐτά ἀνῆκαν στό δημόσιο (*jus patronato pubblico*) εἴτε σέ ἰδιῶτες (*jus patronato privato*) εἴτε σέ ἀδελφότητα (*di confraternità*). Μαζί μέ τά βιβλία ἐσόδων καί ἐξόδων, οἱ κτήτορες καί οἱ ἐπίτροποι τῶν ναῶν καί τῶν μονῶν (*κυβερνῆτες, νοικοκυραῖοι, γιούς πατρονάτοι*) ἦταν ὑποχρεωμένοι νά ὑποβάλουν στούς Βενετούς ἀξιωματούχους τούς τίτλους ἰδιοκτησίας, προκειμένου νά ἀποδειχθεῖ ἄν ὁ ναός ἦταν δημόσιος, ἰδιόκτητος ἤ συναδελφικός[1]. Συγκεντρώθηκαν ἔτσι πολυάριθμα ἔγγραφα, μέ βάση τά ὁποῖα τά ὄργανα τῆς βενετικῆς διοίκησης συνέταξαν καταλόγους τῶν ναῶν καί τῶν μονῶν κάθε περιοχῆς, ἀναγράφοντας δίπλα τά ἀντίστοιχα εἰσοδήματα.

Πρίν ἀπό λίγα χρόνια, στή διάρκεια ἐρευνητικῶν ἀναζητήσεων στά Κρατικά Ἀρχεῖα τῆς Βενετίας, ἐπέτυχα νά ἐντοπίσω τό ὑλικό αὐτό στή σειρά *Deputati ad pias causas*[2]. Ἡ ἀξία καί σημασία του γιά τή μελέτη τῆς ἱστορίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν θεσμῶν καί τῆς κοινωνικῆς, γενικότερα, ὀργάνωσης στήν περίοδο τῆς βενετοκρατίας εἶναι προφανής. Παράλληλα, ἡ δημοσίευση καί ἐπιστημονική ἐκμετάλλευση τῆς ἐξαιρετικά πλούσιας αὐτῆς πηγῆς πληροφοριῶν πιστεύω ὅτι θά συμβάλει ἀποφασιστικά στήν προώθηση τῆς ἔρευνας τῆς ἑπτανησιακῆς κυρίως μεταβυζαντινῆς τέχνης καί μάλιστα τοῦ ἔργου τῆς καταγραφῆς τῶν βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν μνημείων, καθώς ἔρχονται στό φῶς ἄγνωστα ὀνόματα κτητόρων, κείμενα ἐπιγραφῶν, χρονολογίες κτίσεως ναῶν κ.ἄ.[3].

Ἀπό τά στοιχεῖα τῆς ἀρχειακῆς συλλογῆς παρουσιάζω ἐδῶ, λόγῳ τοῦ περιορισμένου χώρου

[1] Γιά τή μέριμνα τῆς Βενετίας νά ρυθμίσει τά ἐκκλησιαστικά πράγματα στά Ἑπτάνησα καί ἰδιαίτερα γιά τίς διατάξεις τοῦ Γενικοῦ Προνοητῆ Θαλάσσης Agostino Sagredo, τοῦ 1754, βλ. Α. Χ. Τσίτσας, *Ἡ ἐκκλησία τῆς Κερκύρας κατά τήν λατινοκρατίαν 1267-1797*, Κέρκυρα 1969, 125 κ.ἑ., καί Δ. Στεφάνου, Περί ἐνοριῶν ἤ συναδελφικῶν ναῶν κατά τό κρατῆσαν πρό τῆς Ἑνώσεως τῆς Ἑπτανήσου σύστημα, ἐν σχέσει πρός τό ἐν τῇ λοιπῇ Ἑλλάδι, *Πρακτικά τοῦ ἐν Κερκύρᾳ πρώτου Πανιονίου Συνεδρίου*, Ἀθήνα 1915, 90-95.

[2] *ASV, Deputati ad pias causas*, b. 45. Ὁ φάκελος περιέχει λυτά ἔγγραφα καί κατάστιχα, ἀταξινόμητα καί χωρίς ἀρίθμηση. Ὅταν τόν πρωτοάνοιξα, τά ἔγγραφα ἦταν σφραγισμένα μέ ἰσπανικό κερί τοῦ 18ου αἰώνα. Εὐχαριστῶ καί ἀπό τή θέση αὐτή τή διευθύντρια τῶν Κρατικῶν Ἀρχείων τῆς Βενετίας contessina Maria Francesca Tiepolo, γιατί μοῦ παραχώρησε τό σπάνιο προνόμιο νά ἀποσφραγίσω τή συλλογή αὐτή πού παρέμενε ἄγνωστη ἐπί δύο περίπου αἰῶνες. Τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ὑλικοῦ, πού τό ταξινόμησα στοιχειωδῶς κατά ἑνότητες (*Corfù, Zante, Cefallonia* κτλ.), τό ἔχω ἤδη μεταγράψει καί ἐπεξεργαστεῖ καί ἐλπίζω νά τό παρουσιάσω σύντομα.

[3] Ἡ ἔρευνα τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς τέχνης στά Ἑπτάνησα ἔχει γνωρίσει τά τελευταῖα χρόνια ἀξιόλογη πρόοδο. Βλ. κυρίως Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Ἡ βυζαντινή τέχνη στά Ἑπτάνησα, *ΚερκΧρον* 15 (1970), 148-180, Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, 1-2, Μόναχο (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 30 B), 1985· πρβλ. ὁ ἴδιος, *RbK*, Στουτγάρδη 1982, λ. *Kerkyra und die Ionischen Inseln*, καί Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990.

πού έχω στή διάθεσή μου, μαρτυρίες πού άναφέρονται σέ πέντε μόνον κερκυραϊκούς ναούς: τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καρουσάδων, τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου καί τῆς Ἁγίας Ἄννας στήν πόλη, τῆς Θεοτόκου Μαντρακιώτισσας στή Σπιανάδα, τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας Ἀγραφῶν καί τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Κουναβάδων (Βελονάδων). Ἐκτός ἀπό τά ἱστορικά κάθε ναοῦ καί τήν ἔκδοση, ὅπου κρίθηκε σκόπιμο, ὁρισμένων ἐγγράφων, παρατίθεται στό τέλος ὁ κατάλογος τῶν ναῶν τόσο τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας ὅσο καί τῶν χωριῶν Καρουσάδες, Ἀγραφοί, Κουναβάδες καί Βελονάδες[4].

Ἅγιος Γεώργιος Καρουσάδων

Ἐκπροσωπώντας τούς κτήτορες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καρουσάδων[5] Παναγιώτη Κατωμέρη καί Σπύρο Τζουκαλά, ὁ Τζώρτζης Πετρετής παρουσιάζεται τό 1788 στίς βενετικές ἀρχές καί δηλώνει ὅτι τά σχετικά μέ τήν ἵδρυση τῆς ἐκκλησίας ἔγγραφα εἶχαν χαθεῖ (*chi sa come smariti*)[6]. Καταθέτει ὅμως σέ ἀντίγραφα δύο μεταγενέστερα ἔγγραφα πού πιστοποιοῦν ὅτι ὁ ναός ἀνῆκε στίς οἰκογένειες Κατωμέρη καί Τζουκαλᾶ.

Τό πρῶτο ἔγγραφο, καταχωρημένο στίς πράξεις τοῦ νοταρίου Κορυφῶν Ἀντωνίου Χιώτη, ἔχει χρονολογία 1696, Ἰανουαρίου 10. Κατά τό ἔτος αὐτό ἡ Μαρούλα, χήρα τοῦ Σπύρου Πέτα, μαζί μέ τά παιδιά της Σταματέλο καί Ἀντώνη, καθώς καί τόν συγγενή της Γερόλυμο Πέτα ἀκυρώνουν τή δωρεά μιᾶς *λινελιᾶς* πού εἶχε ἀφιερώσει ὁ Σπύρος Πέτας στόν ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν *Δουκαράτων*[7], μέ τόν ὅρο νά τοῦ παραχωρηθεῖ μετά τόν θάνατό του μνῆμα. Ἐπειδή ὁ ὅρος δέν εἶχε τηρηθεῖ καί τό μνῆμα, ὅπου εἶχε ἐνταφιαστεῖ ὁ Πέτας, παραχωρήθηκε τελικά ἀπό τούς ἱερεῖς τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Κατωμεράτων, τόν παπα-Σταματέλο Κατωμέρη, ἐπίτροπο (*κουμέσιο*) καί *γιούς πατρονάτο*, τόν παπα-Ἀντώνιο Τζουκαλά καί τόν παπα-Πολυμέρη Τζουκαλά, ἡ χήρα καί τά παιδιά τοῦ Πέτα ἀκυρώνουν τή δωρεά καί ἀφιερώνουν τήν ἐλιά στόν ναό τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

Τό δεύτερο ἔγγραφο περιέχει τό κείμενο κτητορικῆς ἐπιγραφῆς τῆς 15ης Ἰουνίου 1750, πού εἶχε ἀντιγράψει τό 1788, μετά ἀπό αἴτηση τῶν κτητόρων τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καρουσάδων Παναγιώτη Κατωμέρη καί Σπύρου Τζουκαλᾶ, ὁ νοτάριος Ἀναστάσιος Καλονῆσος[8]. Σύμφωνα

[4] Τρεῖς κατάλογοι τῶν ναῶν καί τῶν μονῶν τῆς Κέρκυρας σώζονται στήν ἀρχειακή μας συλλογή, συνταγμένοι ἀπό τό Ufficio del Scrivan Grande, μετά ἀπό ἐντολή τοῦ Zorzi Loredan, Προνοητῆ καί Καπιτάνου Κερκύρας. Στόν πρῶτο (31 Ὀκτωβρίου 1788) καταγράφονται μέ τά εἰσοδήματά τους οἱ ἐκκλησίες τῆς πόλης καί τῆς Λευκίμμης, στό δεύτερο (13 Δεκεμβρίου 1788) τῆς Μέσης, τοῦ Ὄρους καί τοῦ Γύρου, καί στόν τρίτο (2 Αὐγούστου 1789) τῆς πόλης καί ὅλου τοῦ νησιοῦ. Σέ χωριστό, τέλος, κατάλογο, πού συνέταξε ὁ Scrivan Grande Πέτρος Ἀμπελικόπουλος σημειώνεται ὁ ἀριθμός τῶν μοναχῶν πού βρίσκονταν σέ κάθε μοναστήρι. Ἡ ἔκδοση τῶν καταλόγων τῶν ὀνομάτων τῶν ναῶν πού συνοδεύει ἐδῶ κάθε λῆμμα στηρίζεται στόν κατάλογο τοῦ 1789· σέ ὑποσημείωση παρατίθενται οἱ λίγες διαφορές πού παρατηροῦνται μεταξύ τῶν τριῶν καταλόγων, οἱ ὁποῖοι δηλώνονται γιά λόγους εὐκολίας μέ τά γράμματα Α΄, Β΄, Γ΄.

[5] Γιά τήν ἱστορία τοῦ ναοῦ διαθέτομε λιγοστές πληροφορίες. Βλ. Σ. Παπαγεώργιος, *Ἱστορία τῆς ἐκκλησίας τῆς Κερκύρας ἀπό τῆς συστάσεως αὐτῆς μέχρι τοῦ νῦν*, Κέρκυρα 1920, 226, Ἰ. Μπουνιάς, *Κερκυραϊκά. Ἱστορία-Λαογραφία*, 2, Κέρκυρα 1958, 53-54.

[6] *ASV*, *Deputati ad pias causas*, b. 45, *Corfù* (στό ἑξῆς: *Corfù*), ἔγγραφο μέ χρονολογία 1788, Ὀκτωβρίου 18.

[7] Πρόκειται προφανῶς γιά τό ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Δουκανάδων (Σ. Παπαγεώργιος, ὅ.π., 226) ἤ Δουκενάτων (Ἰ. Μπουνιάς, ὅ.π., 53), Στούς καταλόγους τῶν ἐτῶν 1788 καί 1789 ἀναγράφεται ὡς Ἅγιος Νικόλαος dei Duclianiti (βλ. παρακάτω, κατάλογο ναῶν καί μονῶν Καρουσάδων). Ἡ γραφή *Δουκαράδων* καί *Duclianiti* πρέπει νά ὀφείλεται σέ λάθος τοῦ ἀντιγραφέα.

[8] *Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1788, Αὐγούστου 18. Ἡ ὕπαρξη τῆς ἐπιγραφῆς μαρτυρεῖται ἀπό τόν Μπουνιά (ὅ.π., 54: *Ἔξω τοῦ Ναοῦ εὕρηται χρονολογία 1750 τῆς ἀνακαινίσεως τοῦ Ναοῦ*...).

μέ τήν ἐπιγραφή πού ἦταν χαραγμένη σέ λίθο (*in lapide*), ἡ ἀνακαίνιση τοῦ ναοῦ εἶχε γίνει μέ τή συνδρομή *τῶν ἀδελφῶν καὶ υιοῦς πατρονάτων Κατομεράτων καὶ Τζουκαλάτων.*

ΑΨΝ, ΙΟΥΝΊΟΥ ΙΕ

|ΕΚ ΒΑΡΆΘΡΩ̈Ν ἈΝΗΓΕΡΘΗ Ὁ ΘΕΙ(ΟΣ) ΟΥ(ΤΟΣ) ΝΑΟΣ | ΤΟΥ̃ Ἁ|ΓΊ||ΟΥ||, ΕΝΔΌΞ||ΟΥ||, ΜΕΓΑ-ΛΟΜΑΡΤ(ΥΡΟΣ) ΓΕΩΡΓΊ||ΟΥ|| ΤΟΥ | ΤΡΟΠΕΟΦΌΡ||ΟΥ|| ΔΊΑ CΥΝΔΡΟΜ||Η||(Σ) ΤΩ̃Ν ΑΔΕΛΦ|Ω̃Ν| Κ(ΑΙ) ΥΙΟΥ̃C ΠΑΤΡΟΝΑΤ(ΩΝ) ΗΓΟΥΝ ΚΑΤΟΜΕΡΑΤ(ΩΝ) Κ(ΑΙ) |ΤΖΟΥΚΑΛΑΤ(ΩΝ) ΕΊC ΔΟΞΑΝ Κ(ΑΙ) ἉΙΝΕCΙΝ ΤΟΥ ΜΕΓΆΛΟΥ | Θ(ΕΟ)Υ Κ(ΑΙ) ΕΊC ΦΗΜΗΝ ΤΗ̃S ΓΑΛΥΝΟΤΑΤΗΣ ΑΡΙCΤΟ|-ΚΡΑ|ΤΕΙΑ(Σ) Τ(ΩΝ) ΕΝΕΤΩ̃Ν ΕΊS ΜΝΗΜΟCΙΝΩΝ ΔΕ | ΤΩΝ ΓΟΝΕΟΝ | ἈΥΤ(ΩΝ) Κ(ΑΙ) ΠΑΝΤΩΝ ΤΩ̃Ν ἘΥCΕΒΩ̃Ν

Ὅπως προκύπτει, λοιπόν, ἀπό τίς ἀρχειακές μαρτυρίες, ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καρουσάδων ἦταν κτητορικός τῶν Κατωμεράτων καί Τζουκαλάτων, προϋπῆρχε τοῦ ἔτους 1696 καί εἶχε ἀνακαινιστεῖ τό 1750.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΝΑΩΝ ΚΑΙ ΜΟΝΩΝ ΣΤΟΥΣ ΚΑΡΟΥΣΑΔΕΣ

Carusades
Sant'Attanasio stà Moglià
Sant'Andrea delli Politti[9]
Sant'Assensione confraternità
Santa Catterina confraternità
San Demetrio delli Cleronomo e Cattomeri[10]
San Giovanni Teologo stò Furg<n>*i*[11]
San Nicolò dei Zucalà
San Nicolò dei Duclianti
San Nicolò dei Foresti
San Spiridion stin Astrachieri dei Vasilachi
Beata Vergine Vlachierena confraternità
Santa Veneranda stin Dragatia[12]
Santi Teodori di Zuanne Politi[13]
San Zorzi dei Zucalà e Cattomeri

Ἅγιος Ἐλευθέριος καί Ἁγία Ἄννα στήν πόλη

Μέ διαθήκη τῆς 31ης Αὐγούστου 1714, καταχωρημένη στίς πράξεις τοῦ νοταρίου Κορυφῶν Ἰωάννη Τζαγκαρόλου[14], ἡ ἀρχόντισσα Θοδωρέλλα, θυγατέρα τοῦ Νικολάου Βερβιτζιώτη, «ἀφιε-

[9] *diffettiva*: κατάλογος Β΄.

[10] *diffettiva*: κατάλογος Β΄.

[11] Στόν χωριστό κατάλογο, ὅπου ἀναγράφεται ὁ ἀριθμός τῶν μοναχῶν σέ κάθε μοναστήρι, ἀναφέρεται ἡ μονή τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου *sta Furgnà* μέ ἕξι ἄτομα (*3 sacromonaci, 1 monaco sive calogero, 2 servitori e pastori*).

[12] *diffettiva*: κατάλογος Β΄.

[13] *Santi Teodori di papà Nicolò Politi*: κατάλογος Β΄.

[14] Στίς 28 Ὀκτωβρίου 1788 ὁ δημόσιος νοτάριος Ἀθανάσιος Ἀντρώνης πιστοποιεῖ ὅτι οἱ *attuali governatori* τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου καί τῆς Ἁγίας Ἄννας, Πέτρος Ρενέσης καί Νικόλαος Βερονίκης, τοῦ εἶχαν παρουσιάσει ἀκριβῆ ἀντίγραφα ἀπό τό βιβλίο τῆς ἐκκλησίας. Τά ἀντίγραφα αὐτά τά κατέθεσε στίς 10 Νοεμβρίου στίς βενετικές ἀρχές ὁ Νικολός Βερονίκης (*Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1788, Νοεμβρίου 10). Τό κείμενο τῆς διαθήκης τῆς Θοδωρέλλας Βερβιτζιώτη σώζεται στό Τοπικό Ἱστορικό Ἀρχεῖο Κερκύρας, στίς πράξεις τοῦ νοταρίου Τζαγκαρόλου (βλ. Σ. Κατσαρός, *Οἱ Κερκυραῖοι καί οἱ «Ξένοι» ἐν Κερκύρᾳ*, Κέρκυρα 1960, 15, σημ. 3).

ρώνει καί προσηλώνει» τήν κινητή καί ἀκίνητη περιουσία της (*ἐργαστήρια, ἀπαλάτια, ἀπαλατόπουλο,* ἐλιές, ἀμπέλια κ.ἄ.) στόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου καί τῆς Ἁγίας Ἄννας, τόν ὁποῖο εἶχε κτίσει *εἰς καιρὸν ἀπερασμένον*[15]. Συγχρόνως, παραχωρεῖ τήν ἐκκλησία μέ τήν περιουσία της στούς ἐπιτρόπους *τῆς ἄρτας τῶν ἐργαστηραρέων τῶν φαουλαρικίων* (συντεχνία τῶν τυροκόμων)[16], γιά νά *κάμουν μίαν σκόλα τῆς ἄρτας τους*. Ἡ *μπάνκα* τῆς ἐκκλησίας ὄφειλε νά δίνει στούς κτήτορες (*διὰ ρικονιτζιὸν ἐκινοὺ ὁποῦ ἀφίσι τὸ γιούς*) μία λίτρα ἄσπρο κερί, μία κούπα *σπερνὰ* (σιτάρι βρασμένο μέ διάφορα καρυκεύματα, σταφίδα καί καρύδια)[17] καί ἕνα ψωμί, ἐνῶ ὁ ἐφημέριος ἦταν ὑποχρεωμένος νά προσφέρει κάθε χρόνο, τήν ἡμέρα τῶν Βαΐων, στήν *μπάνκα* τῆς ἐκκλησίας *μία καρδιά πλεμένη μὲ τὸν Ἅγιον Ἐλευθέριον*. Ὁρίζεται, ἀκόμη, στή διαθήκη ὅτι ὁ ἐφημέριος θά ἐνταφιαζόταν σέ μνῆμα μπροστά στήν εἰκόνα *τοῦ Δεσπότου Χριστοῦ εἰς τὸ δεσποτικὸ* κι ὅτι ἕνα ἄλλο μνῆμα μέσα στήν ἐκκλησία θά προοριζόταν γιά τήν ταφή τῶν ξένων.

Τέσσερα χρόνια ἀργότερα, τό 1718, παραχωρεῖται ὡς μετόχι στόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου καί τῆς Ἁγίας Ἄννας ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Καρδάκι[18]. Στό παραχωρητήριο ἔγγραφο οἱ «νοικοκυραῖοι καί γιούς πατρονάτοι», Τζαννέττος Τζιγόνιας, Μαργαριταρέλλα Τζιγόνια, ἀδελφή του, καί Νικολέττος Κοκκίνης τοῦ ποτέ Νικολάου, σημειώνουν ὅτι κατέληξαν στήν ἀπόφαση αὐτή, ἐπειδή ὁ ναός εἶχε ἐρημωθεῖ στή διάρκεια τοῦ τουρκοβενετικοῦ πολέμου (δηλαδή τό 1716 κατά τήν πολιορκία τῆς Κέρκυρας ἀπό τούς Τούρκους)[19], μέ ἀποτέλεσμα νά μένει ὁ ναός *δίχως τὴν πρέπουσαν ἐφημερήαν καὶ ἱερουργήαν*. Οἱ νέοι «κυβερνῆτες» τοῦ ναοῦ ὄφειλαν νά δίνουν κάθε χρόνο *διὰ ρικονιτζιὸν τοῦ γιοὺς* στούς δωρητές μία λίτρα ἄσπρο κερί καί μία κούπα *σπερνά*. Ἀναλάμβαναν, ἐπίσης, τήν ὑποχρέωση νά τοποθετήσουν στόν ναό ἱερέα καί νά φροντίσουν γιά τήν ἐπιδιόρθωση τῆς ἐκκλησίας, τῶν κελλιῶν καί τῆς βρύσης (*νὰ ἤθελαν οἱ κυβερνιτάδες ἀπὸ κερόν εἰς κερὸν καμνι τὲς χρηαζόμενες φτηάσες*)[20].

[15] Σύμφωνα μέ τόν Παπαγεώργιο (ὅ.π., 206-207), ὁ ὁποῖος ὅμως δέν παραθέτει πηγές, ὁ ναός κτίστηκε τό 1700· πρβλ. Σ. Στούπης, *Οἱ «Ξένοι», ἐν Κερκύρᾳ*, Κέρκυρα 1960², 173, Σ. Κατσαρός, ὅ.π., 89. Βλ., ἐπίσης, N. Stamatopoulos, *Old Corfu. History and Culture*, Κέρκυρα 1978, 190-192. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ Θοδωρέλλα Βερβιτζιώτη εἶχε ἀκόμη ἀφιερώσει τό 1689 σπίτι καί οἰκόπεδο στήν περιοχή τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου καί τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στίς Στέρνες, γιά νά κτιστεῖ ἐκεῖ ναός (τῆς Παναγίας τῶν Ξένων)· βλ. Σ. Στούπης, ὅ.π., 135-136, Σ. Κατσαρός, ὅ.π., 19-21, καί Σ. Δ. Κοντογιάννης, Ὁ ἐν Κερκύρᾳ ναός τῆς Παναγίας τῶν Ξένων, *Θεολογία* 48 (1977), 615-616.

[16] Στό ἰταλικό ἔγγραφο πού προτάσσεται τῆς διαθήκης ἡ *ἄρτα τῶν ἐργαστηραρέων τῶν φαουλαρικίων*, δηλαδή τῶν παντοπωλῶν ἐδωδίμων (βλ. Λ. Ζώης, *Λεξικόν ἱστορικόν καί λαογραφικόν Ζακύνθου, 2. Λαογραφικόν*, Ἀθήνα 1963, λ. *φαουλάρικος*), μνημονεύεται ὡς *arte di casaroli*, δηλαδή τῶν τυροκόμων (βλ. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1867, λ. *casariol*).

[17] Τά *σπερνὰ* μοιράζονται στό ἐκκλησίασμα κατά τόν ἑσπερινό στή διάρκεια τῶν πανηγύρεων πρός τιμήν τοῦ ἁγίου (βλ. Λ. Ζώης, ὅ.π., λ.).

[18] *Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1718, Μαΐου 6 (νοτάριος Δανιήλ Κουβαράς). Γιά τόν ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Καρδάκι, πού δέν σώζεται σήμερα, δέν ὑπάρχει, ἀπό ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, καμιά μνεία σέ ἄλλες πηγές. Τό σπήλαιο πάντως τοῦ Καρδακίου, πού βρίσκεται λίγο πιό κάτω ἀπό τόν ὑστεροαρχαϊκό ναό, εἶχε χρησιμοποιηθεῖ, ὅπως ἀπέδειξε ἀνασκαφική ἔρευνα στήν περιοχή, ὡς ἐξωκλήσι, ὅπου σωζόταν τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Νικολάου (βλ. σχετικά Γ. Δοντάς, Ἐργασίες στό Καρδάκι Κερκύρας, *ΠΑΕ* 1978, 109).

[19] ... *ἡ ὁπήα ἐρήμοσης ἐγήνικε στοῦς ἀπερασμένους χρόνους τόσον ἀπὸ τοῦς Τούρκους ὁποῦ ἤλθαν ἧς τὸ νισὴ ὅσον καὶ ἀπὸ τοῦς ἐπίλιπους φορεστιέρους ὁποῦ ἧς κερὸν τῆς ἀμάχης συντρέχουν ἧς τὸ παρὸν νισή, διὰ τὴν ὁπήαν τηνὰς ἱερέας δὲν θέλει οὔτε ἠμπορὶ νὰ κατικισι*... (*Corfù*, ὅ.π.). Γιά τήν πολιορκία τῆς Κέρκυρας ἀπό τούς Τούρκους τό 1716, βλ. Ν. Βράϊλας-Βάρθης, *Ἡ ἐν ἔτει 1716 ἔνδοξος πολιορκία τῆς Κερκύρας*..., Κέρκυρα 1908, Ν. Λευθεριώτης, Ἡ πολιορκία τῆς Κέρκυρας τοῦ 1716, *ΚερκΧρον* 11 (1965), 163-173, καί Γ. Σ. Λινάρδος, Ἡ πολιορκία τῆς Κέρκυρας ἀπό τούς Τούρκους στά 1716, ὅπως τήν ἔζησε ἕνας ἀξιωματικός πού ὑπηρετοῦσε στό βενετικό στρατό, *«Δελτίον» τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας* 18 (1981), σ. ἀνατύπου 5-34.

[20] Σέ ἔγγραφο τοῦ 1723 (*Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1723, Ἰουλίου 5, νοτάριος Ἀντώνιος Μελιδώνης) ἀναφέρεται ὅτι πράγματι *ἡ σκόλα τοῦ ἄνοθεν Ἁγίου Ἐλευθερίου ἔκαμε μεγαλην ἐξοδήαν στὲς φτηάσες ὁποῦ ἔγιναν εἰς τὴν ἄνοθεν μονὴν*

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΝΑΩΝ ΚΑΙ ΜΟΝΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΣΤΑ ΦΡΟΥΡΙΑ

Città e due Fortezze[21]
San Spiridion Glorioso[22]
Sant'Andrea jus patronato di Stamatio sacerdote Moraiti
Beata Vergine Andivigniotissa (sic) *confraternità*
Beata Vergine degl'Angioli del tenente colonnello Mollari
Santi Antonio et Andrea e suoi mettochi confraternità
San Basilio confraternità[23]
San Caralambo del sacromonaco Zaccaria Rasto (;)[24]
Beata Vergine Cremasti e Cecaritomeni confraternità
Convento di Santa Catterina e suoi mettochi[25]
Santi Demetrio e Giacomo Pressiano
Estaltazione della Santissima Croce del sacerdote Mulendinò[26]
Beata Vergine Faneromeni del clero grecco[27]
San Giovanni Teologo e Santa Veneranda[28]
Beata Vergine Limiotissa del protopapà Bulgari[29]
San Liberal e Santa Anna confraternità
San Michiel Arcangelo confraternità
San Nicolò e San Lazaro e suoi mettochi
San Nicolò di Antimo Metaxà
Beata Vergine Odigitria e Santi Quaranta di donna Diamante Eparco[30]
Beata Vergine Papandi confraternità
Santi Apostoli Pietro e Paulo di Spiro Petronico
Santi Padri confraternità[31]
Santa Soffia di Agostin Tenore[32]
Tutti i Santi di Andrea Culuri zago[33]
Beata Vergine Spiliotissa e San Biasio confraternità
San Salvator confraternità
Beata Vergine Sottiriottisa e Sant'Ellia di donna Maurizia Cavalari
Santa Trinità delli Zancaroli[34]

τοῦ Καρδακίου, ὅσαν καὶ εἰς τὰ ὀσπύτια, ἀπαλάτιον, βρύσην καὶ πὰν αλλο αὐτῆς, ὅθεν καὶ ἀν ἐχρειάστι, ὑπιδὶ καὶ ἦτον ὅλλα ἀφανισμένα καὶ ἐριμομένα εἰς τὸν ἀπαιρασμένον πόλεμον.

[21] Στόν κατάλογο Α΄ δέν περιλαμβάνονται οἱ ναοί τοῦ 'Αγίου Νικολάου τοῦ 'Ανθίμου Μεταξᾶ, τῆς Θεοτόκου 'Ελεούσας *alla marina*, καθώς καί ἡ μονή τῆς 'Αγίας Αἰκατερίνης *à Nisso*. 'Αντίθετα, περιλαμβάνονται οἱ ἀκόλουθοι ναοί πού δέν μνημονεύονται στόν κατάλογο Γ΄: *L'Annunciata e San Simon jus della famiglia Turlinò, San Nicolò jus del nobil signor Saclichi, Beata Vergine Limiotissa, dirocata, jus patronato pubblico* (οἱ δύο τελευταῖοι *fuori dalla porta di San Nicolò à marina*) καί *Santa Pelagia jus delli signori Zuanne e Antonio fratelli Vlacco (fuori di Porta Real).*

[22] *jus della famiglia Conte Bulgari*: κατάλογος Α΄.

[23] *San Basilio e Steffano*: κατάλογος Α΄.

[24] *diretta dal papa Constantin Seremetti*: κατάλογος Α΄.

[25] *detto del Cariofilatto*: κατάλογος Α΄.

[26] *jus della famiglia Mulianò*: κατάλογος Α΄.

[27] *delli Foresti*: κατάλογος Α΄.

[28] *confraternità*: κατάλογος Α΄.

[29] *jus del reverendo papà Marin Bulgari*: κατάλογος Α΄.

[30] *jus di papà Cassimati e papà Spiro Sauzzopulo*: κατάλογος Α΄.

[31] *e Sant'Arsenio*: κατάλογος Α΄.

[32] *jus del reverendo papà Fottio Cavallà, uxoris nomine*: κατάλογος Α΄.

[33] *jus del reverendo papà Nicolo Culluri*: κατάλογος Α΄.

[34] *e Santa Nichi jus delli signori reverendi papà Giacomo e Zorzi fratelli Zancarol e l'immagine de San Pantaleone di publico jus patronato, concessa come per ducale dell'Eccellentissimo Senato, 7 agosto 1721*: κατάλογος Α΄.

Beata Vergine Vlachierena confraternità
San Zuanne Ellemosinario e Beata Vergine Psili Teotoco jus patronato del conte Nicolò Alvise Teotochi
Santa Veneranda e San Zuanne Precurssor confraternità
Beata Vergine Faneromeni[35] *e convento di Santa Catterina à Nisso*[36] *con suoi mettochi*
Sant'Attanasio del sacerdote Attanasio[37] *Lardea*
San Zuanne Precurssor e suoi mettochi di donna Diamante Petretin Eparco
Beata Vergine Platitera e San Nicolò[38] *confraternità*
Beata Vergine Mandrachiotisa e San Pantaleon dei Gialinà[39]
Beata Vergine Elleussa alla marina jus pubblico
Beata Vergine Spiliotissa in Fortezza Nova jus pubblico

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΝΑΩΝ ΣΤΟ ΚΑΡΔΑΚΙ

Cardachio
Sant'Ellia Profetta d'Antonio sacerdote Spinola
Santa Marina e suoi mettochi della Speciale Comunità
San Salvator nostro e suoi mettochi delli Avrami
L'Assensione di Cristo jus patronato in parte del convento di Santi Teodori

Θεοτόκος Μαντρακιώτισσα στή Σπιανάδα

Κτήτορας τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου Μαντρακιώτισσας (Μαντρακίνας) στή Σπιανάδα[40] μνημονεύεται ὁ κρητικός παπα-'Αναστάσιος Γυαλινάς, πρόσφυγας στήν Κέρκυρα μετά τήν τουρκική κατάκτηση τῆς Κρήτης[41]. Μέ αἴτησή του πρός τόν 'Ανδρέα Corner, Γενικό Προνοητή Θαλάσσης, ὁ Γυαλινάς εἶχε ζητήσει ἄδεια νά ἀνεγείρει μέ δικά του ἔξοδα ναό, γιά νά στεγάσει θαυματουργή εἰκόνα τῆς Παναγίας πού βρισκόταν τοποθετημένη σέ κάποιο κιονόκρανο (*capitello*), ἐπάνω στό τεῖχος τῆς Σπιανάδας[42]. Τήν εἰκόνα συνήθιζαν νά τήν προσκυνοῦν οἱ κάτοικοι τῆς πόλης, εἰδικότερα κατά τόν μήνα Αὔγουστο. 'Ο Corner, λαμβάνοντας ὑπόψη καί τό γεγονός ὅτι ὁ κρητικός

[35] *jus di papà Artisio Palatianò*: κατάλογος Α΄.

[36] Στόν χωριστό κατάλογο, ὅπου ἀναγράφεται ὁ ἀριθμός τῶν μοναχῶν σέ κάθε μοναστήρι, ἀναφέρεται ἡ μονή τῆς 'Αγίας Αἰκατερίνης *à Nisso-Casopo* μέ ἕξι ἄτομα (*2 sacromonaci, 2 monaci sive calogeri, 2 servitori e pastori*).

[37] *Zuanne*: κατάλογος Α΄.

[38] *tis Ovraidos*: κατάλογος Α΄.

[39] *Beata Vergine Mandrachiotisa jus del reverendo papà Antonio Gialinà*: κατάλογος Α΄.

[40] 'Ο ναός περιλαμβάνεται στούς καταλόγους τοῦ 1788 καί 1789 (βλ. πιό πάνω, κατάλογο ναῶν καί μονῶν στήν πόλη καί στά φρούρια). 'Ο Παπαγεώργιος (ὅ.π., 204-205) σημειώνει λανθασμένα ὅτι κτίστηκε τό 1700.

[41] 'Η οἰκογένεια Γυαλινᾶ μαρτυρεῖται σέ πολυάριθμες πηγές σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς περιόδου τῆς βενετοκρατίας στήν Κρήτη. Βλ. λ.χ. P. Topping, Co-existence of Greeks and Latins in Frankish Morea and Venetian Crete, *XVe Congrès international d'études byzantines. I. Histoire. Rapports*, 'Αθήνα 1976, 18-19 (= *Studies on Latin Greece A.D. 1205-1715, Variorum Reprints*, Λονδίνο 1977, ἀριθ. XI)· πρβλ. Angeliki E. Laiou, Quelques observations sur l'économie et la société de Crète vénitienne (ca. 1270 - ca. 1305), *Bisanzio e l'Italia. Raccolta di studi in memoria di Agostino Pertusi*, Μιλάνο 1982, 194-195. Γυαλινάς ἦταν ἕνας ἀπό τούς τρεῖς κρητικούς πλοιάρχους πού πολέμησαν τό 1453 ἐναντίον τῶν Τούρκων κατά τήν πολιορκία τῆς βυζαντινῆς πρωτεύουσας καί μετέφεραν στήν Κρήτη τήν εἴδηση τῆς ἅλωσης τῆς Κωνσταντινούπολης (βλ. M. Manoussacas, Les derniers défenseurs crétois de Constantinople d'après les documents vénitiens, *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958*, Μόναχο 1960, 331 κ.ἑ.).

[42] *Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1722, 'Ιουνίου 3· βλ. πιό κάτω, ἔκδοση τοῦ ἐγγράφου.

ἱερέας δέν εἶχε εὐνοηθεῖ μέ κανένα ἀπό τά προνόμια πού εἶχε χορηγήσει ἡ Βενετία στούς πρόσφυγες συμπατριῶτες του, ἔδωσε ἐντολή στόν μηχανικό Costelli νά ὑποδείξει τήν κατάλληλη τοποθεσία γιά τήν ἀνέγερση τῆς ἐκκλησίας. Στίς 28 Μαΐου 1722, ὁ Costelli προσδιόρισε τόν χῶρο καί τήν ἔκταση καί στίς 3 Ἰουνίου τοῦ ἴδιου χρόνου ὁ Γενικός Προνοητής παραχώρησε μέ ἀπόφασή του στόν Γυαλινά ἔκταση γῆς, μήκους καί πλάτους 18 καί 17½ ποδιῶν ἀντίστοιχα, γιά νά κτίσει ἐκεῖ ναό, ἀφιερωμένο στό ὄνομα «τῆς Βασίλισσας τῶν Οὐρανῶν». Σέ ἀναγνώριση τῆς παραχώρησης τῶν δικαιωμάτων τοῦ ναοῦ, ὁ Γυαλινάς καί οἱ κληρονόμοι του ὄφειλαν νά προσφέρουν στό δημόσιο κάθε χρόνο, στή γιορτή τῆς Παναγίας, λαμπάδα μιᾶς λίτρας κεριοῦ.

Στίς 10 Νοεμβρίου 1788, ὁ παπα-Ἀντώνιος Γυαλινάς, γιός τοῦ παπα-Ἀναστασίου, παρουσίασε ἀντίγραφο τῆς ἀπόφασης τοῦ Γενικοῦ Προνοητῆ στίς βενετικές ἀρχές.

Η ΑΠΟΦΑΣΗ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ CORNER, ΓΕΝΙΚΟΥ ΠΡΟΝΟΗΤΗ ΘΑΛΑΣΣΗΣ

Κέρκυρα 1722, Ἰουνίου 3

Noi Andrea Corner per la Serenissima Repubblica di Venetia
Provveditor General da Mar

In un capitello sopra le mura della Spianata essiste un'imagine miracolosa della Beata Vergine, avanti la quale sono soliti questi habitanti, specialmente nel mese d'agosto, con il maggior concorso solenizare i divini uffitij. Perchè resti colocata con più decenza in una cappella, è riccorso avanti questa carica papà Anastasio Gialinà, oriundo di Candia, implorando la permissione di potter a proprie spese eriger detta capella e goderne il benefitio per l'eredi e successori, riguardo anco d'esser egli privo d'alcun publico gratioso assegnamento e distintione dell'altre famiglie di sua natione e per la necessità di dover impiegare tutte le sue miserabili sostanze in essa fabrica.

Prestato maturo riflesso all'istituzione, habbiamo prima d'ogni deliberazione incaricato l'ingegniero Costelli d'esaminare il sito e rifferire l'estesa che può occupare per detta fabrica et esponendo lui in sua fede delli 28 scaduto niente apportarsi di pregiudizio e pottersi estendere la cappella istessa in piedi dieciotto di lungezza e diecisette e mezzo di largezza, restiamo persuasi con l'autorità nostra sovrana da mar di decretando concedere à detto papà Anastasio il luoco sudetto nell'espressa capacità, per poter erriger à proprie spese la capella supplicata e riporvi la sudetta imagine, dedicando il sacro tempio alla Regina de Cielli, per haverla a godere esso Gialinà per se, heredi e susserori in perpetuo, coll'obligo di esibire ogni anno nel giorno della festività alla pubblica rappresentanza una candella di cera di litra una; ideo della presente ordiniamo il registro ove spetta per la sua esecuzione.

Date li 3 giugno 1722 stile vecchio, Corfù.

Θεοτόκος Ὁδηγήτρια Ἀγράφων

Ὁ ναός τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας στούς Ἀγραφούς[43] ἦταν συναδελφικός καί κτίστηκε στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. Μέ *νομικάτον ἔγγραφον συμβιβάσεως*, πού συνέταξε στίς 7 Μαρτίου 1414 *ὁ τῆς πόλεως τῶν Κορυφῶν καί τῆς ὅλης νήσου νομικὸς Ἰωάννης Γούναρης*, οἱ κτήτορες συμφώνησαν νά ἐπιτροπεύουν οἱ ἴδιοι καί τά παιδιά τους τήν ἐκκλησία, χωρίς νά ἔχουν δικαίωμα νά κληροδοτήσουν τό μερίδιό τους σέ συγγενεῖς ἤ τρίτους· στήν περίπτωση θανάτου ὅλων τῶν κτητόρων καί τῶν

[43] Ὁ ναός ἀναφέρεται στούς καταλόγους τοῦ Παπαγεωργίου (ὅ.π., 223) καί τοῦ Μπουνιᾶ (ὅ.π., 64-65).

παιδιῶν τους ἀποφασίζεται *νά μένῃ ἡ ρηθεῖσα ἐκκλησία ἐλεύθερη καὶ νὰ μηδὲν ἤθελεν ἔχῃ νὰ κάμῃ μήτε κούρτη μήτε μητρόπολις μήτε μπαροῦνος μήτε βουργισαῖος...*[44]. Τρεῖς περίπου αἰῶνες ἀργότερα, στίς 22 Ἰουνίου 1746, *οἱ ἀδελφοὶ καὶ γιοὺς πατρονάτοι* τοῦ ναοῦ συνομολόγησαν νά γίνει ἡ ἐκκλησία κοινοβιακή μονή, ἐκλέγοντας συγχρόνως ὡς πρῶτο ἡγούμενο τόν ἱερομόναχο Σωφρόνιο Τζουκαλά καί ὁρίζοντας τόν κανονισμό λειτουργίας τοῦ μοναστηριοῦ[45]. Τό 1788, ἡ μονή μνημονεύεται μέ τρεῖς ἱερομονάχους, ἕναν καλόγερο, τέσσερις ὑπηρέτες καί βοσκούς καί δύο μοναχές στό μετόχι της[46].

Τά δύο ἔγγραφα, τοῦ 1414 καί τοῦ 1746, παραδόθηκαν σέ ἀντίγραφα στίς βενετικές ἀρχές τό 1789 ἀπό τόν ἱερομόναχο Ἰωακείμ Μαρτίνο, ἡγούμενο τῆς μονῆς.

ΝΟΜΙΚΑΤΟ ΕΓΓΡΑΦΟ ΣΥΜΒΙΒΑΣΕΩΣ ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ

1414 (ϛϡκβ΄), Μαρτίου 7, ἰνδ. η΄ (sic)

Ἐν ὀνόματι τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἀμήν. Ἔτει τῆς αὐτοῦ γεννήσεως χιλιοστῷ τετρακοσιοστῷ, κυριεύοντος ἐν τῇ πόλει καὶ νήσῳ τῶν Κορυφῶν κομμονίου τῆς Βενετίας, ἔτους δεκάτου τετάρτου εὐτυχῶς ἀμήν, μηνὶ Μαρτίῳ ἡμέρα ζ΄, ἰνδικτιῶνος η΄. Τῇ παρουσίᾳ ἱερέως Γεωργίου τοῦ Κορφιάτη, ταβουλλαρίου πόλεως καὶ νήσου τῶν Κορυφῶν, ἐξ ἐπιτροπῆς νομικοῦ Ἰωάννη τοῦ Γούναρη, Νικόλαος ὁ Ζωγράφος, Δημήτριος ὁ Τοῦρκος, Ἰωάννης ὁ Σέρβος, Νικόλαος ὁ Ροῦσος, Μιχάλης Ἀγραφιώτης, Ἀλέξιος ὁ Βάτζης καὶ Δημήτριος ὁ Περιστέρης, μάρτυρες πρὸς τοῦτο εἰδικῶς κληθέντες καὶ ἀξιωθέντες.

Ἡμεῖς ὅλοι οἱ ἐκτήτορες τῆς μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, ἐν τῷ χωρίῳ τῶν Ἀγραφῶν τῆς νήσου Κορυφῶν, διὰ τῆς περιλήψεως τοῦ παρόντος νομικάτου ἐγγράφου ὁμολογοῦμεν ὅτι μετὰ οἰκείας ἡμῶν βουλῆς καὶ θελήσεως, ὅτι ἐξ ὅσον κόπον καὶ ἂν ἐκάμαμεν εἰς τὸν εἰρημένον ναὸν τῆς Ὁδηγητρίας, νὰ ὁρίζωμεν τὴν αὐτὴν ἐκκλησίαν ἕως τέλους ζωῆς ἡμῶν, ἡμεῖς καὶ τὰ παιδία ἡμῶν τὰ σαρκικὰ καί, εἴ τινὸς ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς ἐκτητόρους ἤθελε ἔλθῃ θάνατος καὶ δὲν ἠθέλαμεν ἔχῃ παιδία σαρκικά, νὰ μηδὲν ἠθέλαμεν ἔχῃ ἄδειαν καὶ δύναμιν νὰ ἀφήσωμεν τὸ μερτικό μας ἐκ τὴν ἄνωθεν ἐκκλησίαν ἢ αὐθεντός μας ἢ ἄλλου τινὸς ἢ ἀδελφοῦ μας ἢ ἀδελφῆς μας ἢ ἄλλου τινὸς ἐκ τὴν γενεάν μας, μόνον νὰ μένῃ ἐλεύθερον εἰς τὴν αὐτὴν ἐκκλησίαν, εἴτι ἐκοπίασαμεν καὶ εἴτι ἐδώσαμεν καὶ εἴτι ἠθέλαμεν δώσῃ. Ἀκόμη, θέλομεν καὶ ὁρίζομεν ὅλοι ἡμεῖς οἱ ἐκτήτορες τῆς εἰρημένης ἐκκλησίας, παρόντες, ὅτι ποτὲ τὸν ἐρχόμενον καιρὸν μᾶς ἤθελε ἔλθῃ θάνατος ὁλουνῶν τῶν ἐκτητόρων καὶ τῶν παιδίων μας νὰ μένῃ ἡ ρηθεῖσα ἐκκλησία ἐλεύθερη καὶ νὰ μηδὲν || ἤθελεν

[44] *Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1414, Μαρτίου 7· βλ. πιό κάτω, ἔκδοση τοῦ ἐγγράφου, ὅπου παραδίδεται λανθασμένα ἡ ὄγδοη ἰνδικτιώνα (ἀντί τῆς ἕβδομης πού ἀντιστοιχεῖ στό ἔτος 1414).

[45] *Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1746, Ἰουνίου 22 (νοτάριος Εὐστάθιος Μαρτίνος). Οἱ «κυβερνῆτες, ἀδελφοί καί γιούς πατρονάτοι», πού μνημονεύονται στό ἔγγραφο, εἶναι οἱ ἀκόλουθοι: παπα-Εὐστάθιος Μερκούρης τοῦ ποτέ Δημητρίου, ἱερομνήμων, παπα-Ἀντώνιος Μαρτίνος τοῦ ποτέ Πέτρου ἀπό τούς Ἀντιπερνούς, παπα-Νικόλαος Κατωμέρης τοῦ Φράγγου, Χριστόδουλος Τζουκαλάς τοῦ Ἀλιβίζη, Νικολός Κατωμέρης τοῦ ποτέ Ἐμμανουήλ ἀπό τούς Καρναάδους, μοναχός Ἀθανάσιος Σκιαδάς τοῦ ποτέ παπα-Χριστοδούλου, κάτοικος τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στούς Καρναάδους, παπα-Στέφανος Ψαράς τοῦ ποτέ Σπύρου ἀπό τούς Κυπριανάδες, Στάθης Γουναρόπουλος ἀπό τούς Ἁγίους Δούλους, Κωνσταντής Προβατάς τοῦ ποτέ Ντονάδου, Ἰωάννης Προβατάς τοῦ ποτέ Σταμάτη, Ἰωάννης Προβατάς Ἀλιφιέρης, Στάθης Μερκούρης τοῦ ποτέ Σταματίου ἀπό τούς Ἀγραφούς, Ἰωάννης Γουναρόπουλος τοῦ ποτέ Ζαφείρη ἀπό τούς Ἁγίους Δούλους· καί ἀπό τούς Καρουσάδες: ἱερομόναχος Σωσίπατρος Κατωμέρης, Νικόλαος Γουναρόπουλος, Ἰωάννης Μαρτίνος τοῦ ποτέ Γεωργίου, Κωνσταντής Γουναρόπουλος, Σπύρος καί Θεοδωρής Κατωμέρης ἀδέλφια, Τζώρτζης Κατωμέρης.

[46] Ἡ μνεία στόν χωριστό κατάλογο μέ τήν ἀναγραφή τοῦ ἀριθμοῦ τῶν μοναχῶν.

|| ἔχῃ νὰ κάμῃ μήτε κούρτη μήτε μητρόπολις μήτε μπαροῦνος μήτε βουργισαῖος μήτε τινὰς ἕτερος, εἰμὴ νὰ μένῃ ἐλεύθερη ἀπὸ παντὸς ἀνθρωπίνου σώματος καὶ ἀπὸ παντὸς δημοσιακοῦ βάρους καὶ τέλους· καὶ ποτὲ τὸν ἐρχόμενον καιρὸν τινὰς ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς ἐκτητόρους ἠθέλαμεν γένῃ κακοποιὸς εἰς ζημίαν τῆς ρηθείσης ἐκκλησίας ἢ νὰ ἠθέλαμεν κάμῃ νεούργημα κακὸν καταπάνω τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν κτητόρων αὐτῆς εἰς ἐναντιότητα /φ. 1v τῆς ρηθείσης ἐκκλησίας ἢ διὰ τῶν πραγμάτων αὐτῆς ἢ αὐτὸς ἢ οἱ κληρονόμοι οἱ σαρκικοί, ὡς ἄνωθεν εἴρηται, νὰ ἔχωμεν ἄδειαν καὶ δύναμιν ἡμεῖς οἱ ἕτεροι ἀδελφοὶ καὶ ἐκτήτορες τῆς ρηθείσης ἐκκλησίας νὰ τὸν ἀπολογιαίνωμεν ἀπὸ τὴν ρηθεῖσαν ἐκκλησίαν καὶ νὰ χάνῃ τὸ μερτικόν του, εἶτι δίκαιον ἔχει εἰς τὴν ρηθεῖσαν ἐκκλησίαν, ἀκωλύτως, χωρὶς καμμίαν κρίσιν. Ἀκόμη, θέλομεν καὶ ὁρίζομεν ἡμεῖς οἱ ρηθέντες ἐκτήτορες τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας ὅτι νὰ μηδὲν βάλλωμεν ἄρχοντες ἢ ἄλλους τινὲς οὐδὲ ἐκτητόρους οὔτε ἐπιτρόπους εἰς τὴν ρηθεῖσαν ἐκκλησίαν οὔτε ἡμεῖς οὔτε οἱ ἡμῶν κληρονόμοι καὶ ἐὰν ἐξ ἡμᾶς ἤθελεν ἐξέβῃ ποτὲ τὸν μέλλοντα καιρὸν νὰ ποιήσῃ πάρεξ ταῖς ἄνωθεν συμφωνίαις νὰ μένῃ κατησχυμένος καὶ νὰ μὴν εἰσακούεται. Οὕτω, τοιγαροῦν, συμβιβασθέντων καὶ συναρεσθέντων ἡμῶν τῶν εἰρημένων ἐκτητόρων, ἀμφοτέρως ὑποσχόμεθα τὸ ἓν μέρος τοῦ ἑτέρου καὶ τοῦ ἑτέρου τὸ ἕτερον, ἵνα κατὰ τοῦ παρόντος ἐγγράφου μὴ ποιήσωμεν ἢ ἔλθωμεν οὐδέποτε τὸν μέλλοντα καιρόν, ἀλλ᾽ ὀφείλομεν ἔχειν, κρατεῖν καὶ στέργειν τὸ παρὸν τῆς συμβιβάσεως ἡμῶν νομικάτον ἔγγραφον στερεὸν καὶ ἀπαρασάλευτον εἰς τὸν αἰῶνα τὸν ἅπαντα, εἰς ποινὴν καὶ ὑπὸ ποινῆς περπύρων πεντακοσίων, τὴν ἥμισην ταύτην ζημιοῦσθω τὸ μέρος τὸ μὴ στέργον πρὸς τὸ μέρος τὸ στέργον καὶ τὴν ἑτέραν ἥμισην εἰς τὴν δουκικὴν καὶ αὐθεντικὴν ἡμῶν κούρτην καὶ ἡ ποινὴ ταύτη πληρουμένη καὶ οὐχὶ παντοίῳ τρόπῳ τὸ παρὸν ἔγγραφον ἐν τῇ αὐτοῦ ἰσχύει διαμενέτω ἐς ἀεί, ἀποτασσομένων μας δὲ τὴν δίκην τοῦ δούλου κακούργου, φόβου, βίας καὶ δυναστείας καὶ τὴν ἐν πράγματι ἀλλοτρόπως πεποιημένην γραφάς, πρεβελέγγια, συνήθεια, νόμους, κεφάλαια καὶ δίκαια τοῦ δικαίου καὶ πᾶν ἕτερον δίκαιον γεγραμμένον καὶ οὐχὶ γεγραμμένον τῶν πρὸς ἡμᾶς βοηθούντων εἰς ἐναντιότητα τοῦ παρόντος ἐγγράφου, ἐπὶ τούτοις καὶ σωματικῶς ὅρκου ἐποιήσαμεν εἰς τὰ ἅγια τοῦ Θεοῦ εὐαγγέλια, ἔμπροσθεν εἰς τὸν ναὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγητρίας τῆς εἰρημένης νήσου Κορυφῶν τοῦ ἔχειν καὶ κρατεῖν καὶ στέργειν τὸ παρὸν τῆς συμβιβάσεως νομικάτον ἔγγραφον στε/φ. 2 ρεὸν καὶ ἀπαρασάλευτον, ἡμεῖς καὶ οἱ κληρονόμοι ἡμῶν οἱ σαρκικοί, ὡς ἄνωθεν εἴρηται, εἰς τὸν αἰῶνα τὸν ἅπαντα κατὰ πᾶσαν τὴν περίληψιν αὐτοῦ ἐς ἀεί.

Τοῦ γράφοντος ἀξιώσει τῇ ἐμῇ χειρὶ νομικοῦ Ἰωάννου τοῦ Γούναρη, ρηγικῇ προστάξει νομικὸς τῆς εἰρημένης πόλεως καὶ νήσου τῶν Κορυφῶν, τῷ ἐμῷ συνήθει σημείῳ καὶ τῇ ὑπογραφῇ καὶ σιγνιογραφαῖς τῶν εἰρημένων μαρτύρων, ναὶ μὴν καὶ τῇ ὑπογραφῇ τοῦ εἰρημένου ἱερέως Γεωργίου τοῦ Κορφιάτη, ἡμετέρου ταβουλλαρίου, τοῦ προσφέροντος πρὸς μὲ τὸ παρὸν ἔγραφον διὰ πρωτοκόλου αὐτοῦ κατὰ τὸ σύνηθες τῆς εἰρημένης πόλεως καὶ νήσου τῶν Κορυφῶν, ἐπικυρωθὲν μηνί, ἡμέρα, ἰνδικτιῶνι κατὰ πάντα προγραφέντι, ἔτους ,ϡλ<κβ΄>.

+ Νικόλαος ὁ Ζωγράφος μαρτυρῶ τὰ ἄνωθεν καὶ ὑπόγραψα

+ σίγνιον σταυροῦ ἰδίας χειρὸς Νικολάου τοῦ Ρούσου, μαρτύρου, γράφειν οὐ γινώσκω

+ σίγνιον σταυροῦ ἰδίας χειρὸς Ἰωάννου τοῦ Σέρβου, μαρτύρου, γράφειν οὐ γινώσκω

Ὁ τῆς πόλεως τῶν Κορυφῶν καὶ τῆς ὅλης νήσου νομικὸς Ἰωάννης Γούναρης τὸ παρὸν ἔγραφον κατὰ τὴν συνήθειαν πρὸς ἐπικύρωσιν ὑπόγραψα

+ εὐγάλθη ἀπὸ ἕνα ἰνστρουμέντο βεβράινον, διαλαμβάνον ὡς ἄνωθεν, παρ᾽ ἐμοῦ Ἀνθίμου ἱερομονάχου, νοταρίου, τοῦ Πολίτη καὶ εἰς πίστιν ὑπόγραψα, ,αφνγ΄, Ἰανουαρίου ζ΄.

+ ἐβάλθη τὸ παρὸν ἰστρουμέντο εἰς τὴν ἡμετέραν καγκελλαρίαν παρ᾽ ἐμοῦ Ἰωάννου Ἀρταβίλλα, κογιτούρου, ἤγουν εἰς τὸ βίγλιο, ὁποῦ βάνουν ταὶς πέναις, καὶ ὅλαις ταῖς ὀρδινιαὶς ταῖς ρωμαίικες καὶ ὄντως ἀπὸ ρῆμα εἰς ρῆμα ἀπαραλλάκτως, ἐν μηνὶ Ἰανουαρίου ιδ΄, ,αφηϛ΄.

1789, Ἰανουαρίου 15, ἐξεβλήθη ἡ παροῦσα ἀπὸ ἄλλην ὁμοίαν παρ᾽ ἐμοῦ Ἰωάννου Κοπαίου, νοταρίου δημοσίου Κορφῶν.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΝΑΩΝ ΚΑΙ ΜΟΝΩΝ ΣΤΟΥΣ ΑΓΡΑΦΟΥΣ

Agrafus
San Giacomo dei Zaguri
San Nicolò confraternità
Convento Beata Vergine Odigitria e suoi mettochi confraternità
Santi Teodori della famiglia Danili[47]
Santa Veneranda di Stamo Calichiopulo[48]

Ἅγιος Ἰωάννης Κουναβάδων (Βελονάδων)

Τρεῖς ἰσχυροί φεουδάρχες τῆς Κέρκυρας ἐμφανίζονται ὡς κάτοχοι τῆς ἐκκλησίας[49] στά μέσα τοῦ 15ου αἰ.: ὁ Adam de Sant'Ippolito, ὁ Giannello de Abitabulo (de' Habitabuli) καί ὁ Marco della Pace. Ἰδιαίτερα οἱ δύο πρῶτοι ἦταν σημαντικά πρόσωπα στήν κερκυραϊκή κοινωνία τῆς ἐποχῆς, κυρίως γιατί συνέδεσαν τό ὄνομά τους ὁ μέν Adam de Sant'Ippolito μέ τήν εἰσαγωγή τῶν Ἀσσιζῶν τῆς Ρωμανίας στό νησί, ὁ δέ Giannello de Abitabulo μέ τή σύσταση τοῦ φεούδου τῶν Ἀθιγγάνων[50]. Τό 1443, οἱ *μπαροῦνοι Κορυφῶν* παραχώρησαν *διὰ μέρος καὶ ὀνόματος τῶν ρηθέντων προνοιῶν αὐτῶν* τόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στόν ἱερέα Ἀντώνιο Βρανά, ἀπό τό χωριό Βελονάδες[51]. Ὁ Βρανάς ἀναλάμβανε τήν ὑποχρέωση νά καταβάλλει κάθε χρόνο, στίς 31 Αὐγούστου, φεουδαρχική πρόσοδο ὑπό μορφή σολιάτικου ἕξι ἄσπρων *καὶ πλέον οὐχί*[52]. Ἡ ἐκκλησία βρισκόταν, σύμφωνα μέ τό παραχωρητήριο ἔγγραφο πού συνέταξε ὁ νοτάριος Φραγκίσκος Λουμπάρδος, *ἐν τῇ περιοχῇ χωρίου τῶν Χουναβάδων.* Ὅμως, στούς καταλόγους τῶν ἐτῶν 1788 καί 1789 ὁ ναός μνημονεύεται στήν περιοχή τοῦ γειτονικοῦ χωριοῦ τῶν Βελονάδων[53]. Στό ἴδιο ἐξάλλου χωριό, στούς Βελονάδες, ὑπῆρχε καί ὁ ναός τῆς Θεοτόκου πού ἀνῆκε κι αὐτός στήν οἰκογένεια Βρανᾶ[54].

ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΣΤΟΝ ΙΕΡΕΑ ΑΝΤΩΝΙΟ ΒΡΑΝΑ

Κέρκυρα 1443 (ϛϡνβ´ sic), Ἰανουαρίου 8, ἰνδ. ϛ´

Ἐν ὀνόματι τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἀμήν. Τῷ ἐκ τῆς κατὰ σάρκα γεννήσεως αὐτοῦ ἔτει χιλιοστῷ τετρακοσιοστῷ τεσσαρακοστῷ τρίτον, ἡμέρα ὀγδόῃ τοῦ Ἰανουαρίου μηνός, τῆς

[47] *miserabile*: κατάλογος Β´.

[48] *diffettiva*: κατάλογος Β´.

[49] Ὁ ναός δέν σώζεται σήμερα (Σ. Παπαγεώργιος, ὅ.π., 224, Ἰ Μπουνιάς, ὅ.π., 103).

[50] Γιά τόν Adam de Sant'Ippolito βλ. D. Jacoby, *La féodalité en Grèce médiévale. Les «Assises de Romanie», sources, application et diffusion*, Παρίσι - Χάγη 1971, 132-135, 139, 261-263· γιά τόν Giannello de Abitabulo βλ. G. Soulis, The Cypsies in the Byzantine empire and the Balkans in the Late Middle Ages, *DOP* 15 (1961), 161 (ἀναδημοσίευση Γ. Σούλη, *Ἱστορικά μελετήματα*, Ἀθήνα 1980, 157)· τέλος γιά τήν οἰκογένεια della Pace, βλ. Π. Χιώτης, *Σειρᾶς Ἱστορικῶν Ἀπομνημονευμάτων*, 3, Κέρκυρα 1863 (φωτ. ἐπανέκδ. Ἀθήνα 1979), 9-10, ὁ ἴδιος, *Ἱστορική Ἔκθεσις περί τιμαρίων Κερκύρας* [Ζάκυνθος 1865], 8.

[51] *Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1443, Ἰανουαρίου 8· βλ. πιό κάτω, ἔκδοση ἐγγράφου, ὅπου παραδίδεται λανθασμένα ἔτος ἀπό κτίσεως κόσμου ϛϡνβ´ (ἀντί ϛϡνα´).

[52] Γιά τό σολιάτικο, βλ. Ν. Ι. Πανταζόπουλος, Τιμαριωτισμός καί ἐπίμορτος ἀγροληψία ἐν Ἑπτανήσῳ ἐπί Βενετοκρατίας, *Πρακτικά Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου*, 2, Ἀθήνα 1969, 192 κ.ἑ., Αἰκατερίνη Ἀσδραχᾶ - Σπ. Ἀσδραχᾶς, Στή φεουδαλική Κέρκυρα, *Τά Ἱστορικά* 3 (1985), 82 κ.ἑ., καί Σπ. Ἀσδραχᾶς, Φεουδαλική πρόσοδος στήν Κέρκυρα, *Τά Ἱστορικά* 4 (1985), 375 κ.ἑ.

[53] Βλ. πιό κάτω, κατάλογο τῶν ναῶν Κουναβάδων καί Βελονάδων.

[54] Ὁ ναός τῆς Θεοτόκου ἀναφέρεται τό 1546 στή διαθήκη τοῦ πρωτοπαπᾶ Φλωρίου Βρανᾶ, νοταρίου (*Corfù*, ἔγγραφο μέ χρονολογία 1546, Ἰανουαρίου 19).

ἰνδικτιῶνος ϛ΄. Ἔμπροσθεν λότζιας Κορυφῶν, ὁ εὐγενὴς ἀνὴρ καὶ καβαλλάριος μισὲρ Ἀδάμος δε Σαντ' Ἱππόλυτο, κὺρ Ἰωάννης ὁ Δαμπιτάμπουλος καὶ κὺρ Μάρκος ὁ δε Πάζε, ὅλοι μπαροῦνοι Κορυφῶν, ὡμολόγησαν ὅτι ἔδωσαν καὶ σωματικῶς ἐπαρέδωσαν διὰ μέρος καὶ ὀνόματος τῶν ρηθέντων προνοιῶν αὐτῶν πρὸς τὸν συνόντα ἱερέα Ἀντώνιον τὸν Βρανᾶ, ἀπὸ χωρίου τῶν Βελονάδων, καὶ δι' αὐτοῦ πρὸς τοὺς αὐτοῦ κληρονόμους καὶ διαδόχους, κατὰ τὴν αὐτοῦ αἴτησιν καὶ παράκλησιν, ὅλην τὴν ἐκκλησίαν τὸν Ἅγιον Ἰωάννην σύντα καὶ χωράφιον μοδίων δύο, ὁποῖον ἔναι γύροθεν τὴν ρηθεῖσαν μονήν, ἡ διακειμένη ἐν τῇ περιοχῇ χωρίου τῶν Χουναβάδων. Ὅπως ὁ προγραφεὶς ἱερέας Ἀντώνιος μετὰ τοὺς αὐτοῦ κληρονόμους διαδόχους ὀφείλουν ἔχειν, κρατεῖν καὶ νομέσθαι τὴν προρρηθεῖσαν μονὴν καὶ χωράφιον καὶ ποιεῖν εἰς αὐτὴν εἴτι δ' ἂν θέλουν καὶ βούλονται, πουλεῖν, προικοδοτεῖν, δωρεῖσθαι, ἀνταλλάττειν καὶ τ' ἄλλα πάντα ποιεῖν ἐν αὐτῇ, ὥσπερ ἀληθεῖς κύριοι καὶ αὐθένταις, ἐποφειλομένου δὲ τοῦ εἰρημένου ἱερέως Ἀντωνίου τοῦ Βρανᾶ καὶ τῶν αὐτοῦ κληρονόμων καὶ διαδόχων τοῦ δίδειν, τελεῖν, πληρώνειν τὸ κατ' ἔτος, ἀνυστερήτως, εἰς τὴν ἐσχάτην τοῦ μηνὸς Αὐγούστου, σολδιάτικον καὶ εἰς σολιατίκου ὀνόματος πρὸς τοὺς ἀναγεγραμμένους ||τρεῖς|| μπαρούνους διὰ μέρος καὶ ὄνομα τῶν αὐτῶν προνοιῶν καὶ πρὸς τοὺς αὐτῶν κληρονόμους καὶ διαδόχους διὰ τὴν προγραφεῖσαν μονὴν καὶ χωράφιον ἄσπρα ἕξη καὶ πλέον οὐχί· καὶ εἰς νομὴν τὸ ἔθεσαν διὰ κονδυλίου κατὰ τὸ σύνηθες τῶν Κορυφῶν καὶ ὑποσχόμενος νὰ διαυθεντίζῃ αὐτὸν ἀπὸ παντὸς ἀνθρωπίνου σώματος τοῦ εἰς ἐναν/φ. 1ν τιότητα αὐτοῦ ἐλθεῖν ἢ ποιήσει.

Διὰ τὴν βεβαιοτέραν καὶ ἐπικρατεστέραν ἀσφάλειαν αὐτῶν καὶ τῶν κληρονόμων διαδόχων τους ἐγεγόνει τὸ παρὸν νοταρικὸν ἔγγραφον, κατενώπιον μισὲρ Μάρκου Μπουλδοῦ, κυρίου Ρίκκου τοῦ Ὀφεομάχου, κυρίου Ἀνδρονέλλου Δελλαμπλόιντα, κυρίου Κάρλου Δελουσέρα, κυρίου Θεοδώρου τοῦ Ἀλεξάκη καὶ κυρίου Βασιλείου δι Σαντ' Ἱππόλυτο, μαρτύρων πρὸς τούτου εἰδικῶς κληθέντων καὶ ἀξιωθέντων, τοῦ γραφέντος ἀξίως τῇ ἐμῇ χειρὶ Φραντζίσκου τοῦ Λουμπάρδου, δημοσίου νοταρίου, τῷ ἐμῷ συνήθει σημείῳ σημειωθὲν τὰς ὑπογραφὰς καὶ συγνογραφῇ τῶν ρηθέντων μαρτύρων καὶ τῇ ὑπογραφῇ τῇ ἰδίᾳ ἐμοῦ τοῦ προγραφέντος νοταρίου, ἐπικυρωθέντος καὶ δοθέντος ἐν μηνί, ἡμέρᾳ καὶ ἰνδικτιῶνι τῇ προγραφείσῃ, ἐπὶ ἔτους κτίσεως κόσμου ͵ϛϡνβ΄.

Ἐγὼ Φραντζίσκος ὁ Λουμπάρδος, ρηγικῇ ἐξουσίᾳ δημόσιος νοτάριος, πάντα τ' ἄνωθεν μετὰ τῆς ὑπογραφῆς καὶ συνήθους σημείου.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΝΑΩΝ ΣΤΟΥΣ ΚΟΥΝΑΒΑΔΕΣ ΚΑΙ ΒΕΛΟΝΑΔΕΣ

Cunavades
Sant'Ellia confraternità
San Michiel Arcangelo dei Candarelli
Santa Veneranda delli sudetti[55]

Velonades
San Nicolò Policlado dei Condogiorgi[56]
Santa Trinità confraternità
Santa Veneranda dei Bugdano e Candarelli
San Zorzi confraternità
San Zuanne Policlado dei Vranà

[55] *miserabile*: κατάλογος Β΄.
[56] *dei Condrogiani, diffettiva*: κατάλογος Β΄.

Summary

ARCHIVAL EVIDENCE ABOUT FIVE POST-BYZANTINE CHURCHES OF KERKYRA

CHRYSSA A. MALTEZOU

A few years ago an unknown eighteenth-century collection came to light in the State Archives of Venice, which contains the inventory revenues of the churches and monasteries of the Ionian Islands, Parga, Vonitsa and Preveza. The interest of this archival source lies in the fact that it conserves documents relating to the foundation or renovation of the churches.

From this rich archival material the evidence presented here relates to the following churches of Corfu: Ayios Yeoryios in Karoussades, Ayios Eleftherios and Ayia Anna in the town of Corfu, Theotokos Mantrakiotissa at Spianada, Theotokos Hodegetria in Agraphoi and Ayios Ioannis in Kounavades (Velonades).

THE PALACE OF MARINA, THE POET PALLADAS AND THE BATH OF LEO VI

CYRIL MANGO

Fifty years ago Manolis Chatzidakis published his notable study on "Elpius (or Ulpius) the Roman", a document of the ninth or tenth century. My offering to him is also an exploration of certain aspects of the same period, which we have become accustomed, however unwillingly, to describe as that of "Macedonian Renaissance". Seeing, however, that the Renaissance in question looked back to much earlier times, I shall have to start my presentation in the fifth century before reaching the tenth by a route that is unavoidably somewhat circuitous.

It is only since the Second World War that some light has been shed on Early Byzantine palaces at Constantinople other than the Imperial Palace itself. Excavations along the north side of the Hippodrome, hastily conducted and inadequately published, have revealed two monumental complexes placed side by side. The first is firmly identified by inscription as the palace of Antiochos, *praepositus sacri cubiculi* in *c.* 421; the second is plausibly regarded as the palace of Lausos, who held the same office at about the same time[1]. What is particularly striking about these two residences is their vast scale: their original magnificence can only be guessed at. The palace of Lausos was entered through a domed rotunda having an internal diameter of some 20 m, which gave access to a seven-apsed dining hall nearly 60 m long and 12 wide. The palace of Antiochos was disposed round a sigma-shaped court 60 m in diameter and its main hexagonal hall measured about 27 m from apse to apse.

It is reasonable to suppose that these two palatial residences, both put up by eunuchs whose period of ascendancy was necessarily brief, emulated those of the imperial family. I have in mind the *domus* of the Theodosian princesses, nine of which are enumerated in the *Notitia urbis Constantinopolitanae* of *c.* 425. The one that concerns us here, styled *domus nobilissimae Marinae*, was situated in the First Region as were also the Palatium Placidianum and the Domus Placidiae Augustae[2]. It lay in other words between the Imperial Palace and the Acropolis Point in a choice neighbourhood that commanded a magnificent view of the Propontis. Marina, daughter of the Emperor Arkadios, was born in 403 and died, unmarried, in 449[3]. If her palace was built in *c.* 420, when she had reached the age of seventeen, it would have been almost exactly contemporary with those of Antiochos and Lausos.

After Marina's death her properties, including the palace, would have devolved to the Crown and eventually became a *domus divina* administered by a curator. Among its later curators that happen to be known to us we meet one George, a relative of the Empress Theodora, in 560 and 561[4],

[1] For relevant bibliography see Müller-Wiener, *Istanbul*, 125, 238.

[2] Ed. O. Seeck, *Notitia dignitatum*, Berlin 1876, 230.

[3] J. R. Martindale, *Prosopography of the Later Roman Empire*, II, Cambridge 1980, Marina 1.

[4] Theophanes, ed. de Boor, 235.2, 237.3.

the Syrian Magnus after 573[5] and an anonymous patrician in either 652/3 or 682/3 mentioned in an inscription of the Rhesion (Mevlevihane) Gate of the Land Walls of Constantinople[6]. We are also told that the personal fortune of the general Belisarios was added on his death (565) to the House of Marina[7]. We are here concerned not with the institution of the *domus divinae*, which has received a fair amount of comment[8], but with the fate of the palace as a physical entity. What exaclty was it used for? We are told that at the Council of 553 it was put at the disposal of visiting bishops[9], and that in *c.* 605 it served as the venue for the wedding of Domentia, daughter of Phokas, to Priscus[10]. In other words the "plant" continued to be kept up until the beginning of the seventh century if not later. Perhaps the curator, who was an important personage, resided in it and used it as an administrative office. But then the old *curatoriae* disappeared. In the parallel case of the House of Antiochos the central hall was turned into a church of St. Euphemia at a date that is not precisely known[11] and the entire complex was granted as a pied-à-terre to the metropolitan of Chalcedon[12]. For the House of Marina we have no information concerning a change in its function.

Our next piece of evidence pertains to the year 867. On the night when Michael III was murdered in the suburban palace of St. Mamas (modern Beşiktaş or, more probably, Dolmabahçe) Basil and his fellow conspirators made haste to seize the Imperial Palace. The sea being stormy, they rode down to Galata (Πέραμα), crossed the Golden Horn and stopped at the house of Eulogios the Persian (situation unknown). Taking Eulogios along, ἦλθον εἰς τὰ Μαρίνης, καὶ ἀνελθόντες διὰ τοῦ τείχους ἦλθον μέχρι τοῦ παλατίου. πλὰξ δὲ ἦν περιφράσσουσα τὸ τεῖχος καὶ κρατήσας Βασίλειος δύο τῶν μετ' αὐτοῦ ὄντων καὶ λακτίσας κατέαξεν τὴν πλάκα, καὶ εἰσῆλθε μέχρι τῆς πύλης τοῦ παλατίου. Eulogios spoke to Artabasdos "in his own language" (Armenian?) bidding him to let Basil in. Artabasdos rushed to the Papias, took the keys by force and opened the gate[13].

The story reads as if it were due to an eyewitness, but to us not all of its details are entirely clear. We should bear in mind that the Imperial Palace had an outer enclosure as well as an inner enclosure, the latter protecting the central core. Basil's objective was to gain possession of the palace as quietly as possible, by the back door, so to speak. So instead of marching up to the Chalke gate and demanding admittance, he went by way of τὰ Μαρίνης, climbed the walls (I imagine the sea walls of the city) and reaching what I take to have been the point of juncture with the outer enclosure of the palace, found his way barred by a slab. He kicked the slab down and reached "the gate of the palace" (which

[5] See D. Feissel, Magnus, Mégas et les curateurs des "maisons divines" de Justin II à Maurice, *TM* 9 (1985), 465 ff.

[6] H. Grégoire, Notules épigraphiques, *Byzantion* 13 (1938), 165-175; B. Meyer-Plath and A. M. Schneider, *Die Landmauer von Konstantinopel*, II, Berlin 1943, 133, Nr. 36.

[7] Theophanes, 240.26.

[8] See, e.g., M. Kaplan, Quelques aspects des maisons divines du VIe au IXe siècle, *'Αφιέρωμα στόν Ν. Σβορῶνο*, Rethymno 1986, I, 70-96.

[9] Mansi, IX, 199.

[10] Theophanes, 294.13.

[11] In the first half of the sixth century according to R. Naumann and H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, 25, on the basis of the architectural sculpture; but see A. Grabar, *CahArch* 17 (1967), 251-254.

[12] It is designated as the *metochion* of the metropolis at the end of the eighth century: Constantine of Tion in *Euphémie de Chalcédoine*, ed. H. Halkin, Brussels 1965, 101.

[13] Leo Grammaticus, Bonn ed., 251-252; similar text in the Slavonic version, ed. V. I. Sreznevskij, *Slavjanskij perevod chroniki Simeona Logofeta*, repr. London 1971, 110. The parallel passage in Georgius Monachus (cont.), Bonn ed., 838, omits the clause καὶ ἀνελθόντες ... μέχρι τοῦ παλατίου. Abbreviated in Pseudo-Symeon, Bonn ed., 685.

one?). Artabasdos, captain of the guard, appears to have been in the outer part of the palace, but did not have the keys to the inner part, which were in the possession of the Papias. If my understanding of this passage is correct, it would follow that the House of Marina was not only very close to the outer enclosure of the Imperial Palace, but was also near the sea walls.

Our next piece of evidence concerns Constantine VII. We are told that he did not allow any of his father's buildings to fall down, "including that great bath that had been contrived (παρασκευασθέν) by his father Leo in the House of Marina (εἰς τὰ Μαρίνης), spacious as it was and the wonder of our State, which formerly had been neglected to the point that through carelessness and indifference it had been reduced to an ugly and unadorned condition and exhibited nothing but foundations. Constantine, then, taking pride and pleasure in his father's works as if they were his own, made it new and restored it, not only bringing it up to its former adornment, but, indeed, making it even finer by beautifying it all round and affording to the bathers the delights they had enjoyed before. It causes as much admiration to strangers as it astonishes the natives"[14].

This verbose passage raises a few difficulties. The clause τὸ πρότερον παροραθὲν ὡς ἀμελείᾳ καὶ ῥαθυμίᾳ πρὸς πᾶσαν ἀμορφίαν καὶ ἀκοσμίαν ἐλάσαι καὶ μηδὲν ἄλλο αὐτὸ σκοπεῖσθαι ἢ θεμελίους is on first reading ambiguous. Does it mean that the bath had collapsed after Leo had built it or that it had been a ruin before Leo had rebuilt it? The context suggests the former interpretation, although it is a little odd that a building scarcely fifty years old should have sunk so soon to such a sorry condition. Setting aside this uncertainty, we are left to wonder why Leo built or rebuilt a bath in the House of Marina. Granted he did so, the house in question must have acquired some important function. Was it absorbed into the Imperial Palace or, if not, was it rehabilitated for a different purpose? Certainly, the Imperial Palace did expand in a north-easterly direction in the reign of Basil I. The construction of the complex of the Nea Ekklesia with the porticoes and μεσοκήπιον to the east of it and the new Tzykanisterion at the far end of the porticoes was partly on newly acquired land. For whereas the Nea Ekklesia itself was built on the site of the old Tzykanisterion[15] and the Fountain of the Green faction[16], both of which were within the palace, the laying-out of the new Tzykanisterion entailed the purchase and demolition of private houses that had been there[17]. We may also note that on the seaward side of the new Tzykanisterion Basil put up certain beautiful buildings, which he designated as the treasury and Oikonomeion of the New Church. If our argument has been correct, Basil's Tzykanisterion would have come pretty close to the House of Marina if it did not actually encroach on it. Leo's bath might well have been part of the complex that had been initiated by Basil. Strangely enough, however, the House of Marina is not mentioned again in our sources. Even the *Patria* of the late tenth century has nothing to say about it. Did it acquire a new name or simply lose its identity by being absorbed into the Imperial Palace?

The dossier of Leo's bath has recently been enlarged in two successive articles by Dr. Paul

[14] Theophanes Cont., Bonn ed., 460-461. It may be worth noting that the association of Leo VI with a marvellous bath in the Imperial Palace was made as late as the end of the fourteenth century. See G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople*, Washigton DC 1984, 142, n. 50.

[15] Theophanes Cont., 144.

[16] *Ibid.*, 336.

[17] *Ibid.*, 328: τὰς πρότερον ἐκεῖσε τυγχανούσας οἰκίας ἐξωνησάμενος καὶ ἄχρι ἐδάφους καταβαλὼν καὶ περικαθάρας τὸν τόπον.

Magdalino[18]. He has added to it a published but neglected poem by Leo Choirosphaktes from cod. Barber. gr. 310 entitled Εἰς τὸ λοετρὸν τὸ ἐν τῇ βασιλείῳ αὐλῇ ὑπὸ Λέοντος τοῦ αὐτοκράτορος οἰκοδομηθέν, and he has further identified the bath in question with the mysterious μέγα λοετρὸν τοῦ Οἰκονομίου τὸ πλησιάζον εἰς τὸ Τζυκανιστήριον, mentioned only in the *Patria*[19] and described as having seven ἐνθῆκαι (quid?), twelve stoas (niches?) and a big pool as well as statues or reliefs (ἔνζωδον δὲ ὑπῆρχεν). It allegedly had been built by Constantine the Great and continued to be heated, i.e. to function, until the reign of Nikephoros Phokas, but was destroyed by John Tzimiskes, who used its materials for building the Chalke, i.e. the chapel of Christ Chalkites in which he was buried.

If I may start with the bath of the Oikonomeion, Dr. Magdalino's identification appears quite plausible because of the bath's proximity to the (new) Tzykanisterion and its designation by the name of Oikonomeion, presumably the above-mentioned building put up by Basil I. If that is so, the House of Marina may be placed with some confidence on the same spot, and that gives us a chance of searching for its site on the ground. Assuming that the House of Marina was next to the sea walls, is there any stretch of the walls that may be thought to betray its presence? Unfortunately, the section of the walls between the Turkish gate of Ahırkapı to the east and the old lighthouse tower to the west (Fig. 1) was not studied in detail when it was still in reasonably good condition, and today, especially after the construction of the coastal highway, the walls have greatly deteriorated. Some forty years ago I examined them from a rowboat and took a number of photographs, one of which I am reproducing here (Pl. 163). We see what looks like a façade pierced by a row of at least eight arched windows (the two irregular openings underneath were, I believe, knocked through in modern times). The masonry in the area of the windows is Byzantine, and I would describe it as Middle Byzantine. The presence of windows suggests that there was a building on the inside — a building of some importance, which was considered worthy of commanding a view of the sea. May not that have been the House of Marina as revamped by Basil I and Leo VI? Today, the "façade of windows" is less noticeable, much of it being covered by vegetation. It stands in front of the petrol pumps attached to the Kalyon Hotel. The suggestion I have made accords reasonably well, I believe, with the likely position of the Tzykanisterion and the Nea Ekklesia, but a more thorough discussion of the problem will have to await another occasion.

Since we have mentioned the Oikonomeion, one further piece of evidence may be introduced here. Basil I, we are told, in addition to his many other constructions, set up two foundations (not unlike the earlier *domus divinae*), which were intended to defray from the agricultural lands assigned to them the needs of the imperial table. These were the well-known Oikos of the Mangana (which had certainly existed earlier in one form or another) and something called the Neos Oikos[20]. The latter happens to be mentioned in only one other text, the Life of St. Basil the Younger. The Saint, we are told, was arrested somewhere in Asia Minor on suspicion of being a spy — this happened in the 10th year of Leo and Alexander (896) — and was brought to Constantinople, where he was interrogated

[18] The bath of Leo the Wise, *Maistor: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for R. Browning*, ed. A. Moffatt, Canberra 1984, 225-240; The bath of Leo the Wise and the "Macedonian Renaissance" revisited, *DOP* 42 (1988), 97-118.

[19] Ed. Th. Preger, *Scriptores originum constantinopolitarum*, 145, c. 60.

[20] Theophanes Cont., 337. On the Mangana see now E. Malamut, Nouvelle hypothèse sur l'origine de la maison impériale des Manganes, *'Αφιέρωμα στόν Ν. Σβορῶνο*, Rethymno 1986, I, 127-134.

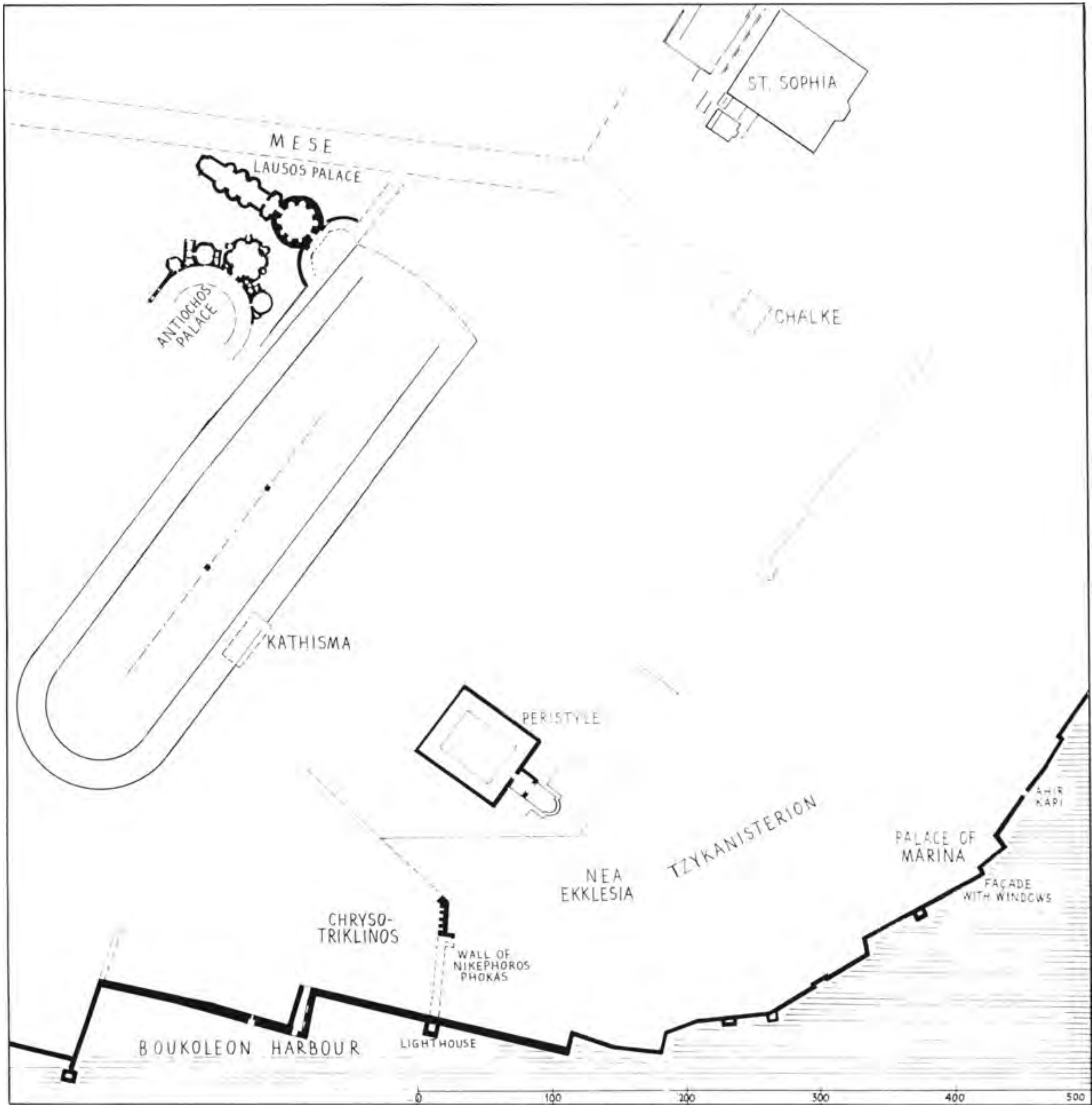


Fig. 1. Sketch plan of the area of the Great Palace.

by the parakoimomenos Samonas εἰς τὸν λεγόμενον Νέον Οἶκον[21]. Basil refused to answer the questions addressed to him, was flogged and imprisoned. The interrogation was repeated the next day in the same place without any result. After a week's flogging Samonas called for him again. This time Basil accused him of sodomy and was punished by being hanged upside down from a beam. When he had survived this trial, Samonas summoned the keeper of wild animals, ἣν γὰρ ἐν τῷ λεγομένῳ οἰκονομίῳ ἔχων ὁ βασιλεὺς φοβερώτατον λέοντα[22]. Needless to say, the lion refused to devour the Saint, who was then carried to the sea and cast τῷ τῆς Βαρβάρας λεγομένῳ ῥεύματι[23]. He emerged safe and sound on the shore of the Hebdomon.

We need not believe the story[24], but its topographical framework is probably accurate. It suggests that the Neos Oikos was not far from the Oikonomeion. The mention of "thé current of St. Barbara" (named after a church or chapel on the Seraglio Point)[25] confirms this location. It is possible that the Neos Oikos was the "revamped House of Marina" and that would accord well with its proximity to the Nea Ekklesia. I do not know whether we should give sufficient credence to the Life to also conclude that Samonas had the use of the Neos Oikos and that the emperor kept a menagerie of wild beasts on the grounds of his palace.

To return to Leo's bath, the important poem by Choirosphaktes has already been discussed at some length by Dr. Magdalino. Because of the constraints imposed by its anacreontic metre and the poet's propensity for coining bizarre compound words it is not an easy text to follow. Where I beg to differ from Dr. Magdalino's learned interpretation is that whereas he regards the decoration of the bath as Byzantine work of the early tenth century and discerns in it Christian and imperial overtones, I see it as a perfectly normal Late Antique decoration. Consider the elements to which Choirosphaktes alludes:

1. In the vestibule (πρόδομος) statues or reliefs depicting "divine old men" and scenes of battle and slaughter (perhaps a gigantomachy, as Dr. Magdalino himself suggests).

2. In the πρόκογχος (forward apse?) of the main hall, which appears to have been octagonal, a couple consisting of a γεοῦχος holding a sword and a queen (βασίλισσα). I shall return to them presently.

3. River gods.

4. Scenes of fishing and banquets of fish served on little islands.

5. Springs represented as maidens.

6. Various animals (a serpent, a lion, a crane, a griffin breathing fire) and swirls of vegetation.

Setting aside No. 2 for the moment, all the other elements would have been as banal in a Late Antique decoration, especially that of a bathhouse, as they would be unprecedented in a medieval ensemble. But what are we to make of the couple? Here is the relevant passage:

[21] Ed. G. Vilinskij, *Zapiski Imp. Novorossijskago Univ.* 7, Odessa 1911, 285.25.

[22] *Ibid.*, 288.15.

[23] *Ibid.*, 288.33.

[24] The historical material in the *Vita Basilii iunioris* is confused, as shown by L. Rydén, The Life of St. Basil the Younger, *Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983), 571-577. In 896 Samonas was cubicularius. He was promoted to parakoimomenos only in 907: so R. J. H. Jenkins, The "Flight" of Samonas, *Speculum* 23 (1948), 217-235. See also Χρ. Γ. Ἀγγελίδη, Ὁ Βίος τοῦ ὁσίου Βασιλείου τοῦ Νέου, diss. Ioannina 1980.

[25] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, I/3, 2nd ed., Paris 1969, 57.

Ἰδίως θέαν γεούχου
ἐπὶ τὴν πρόκογχον ὄψει,
ῥοδέην φύσιν φοροῦσαν,
ξίφος ἐν χεροῖν κρατοῦσαν·
Καλύκων χάριν προπέμπει
βασίλισσα κεῖθεν αὖθις,
γλυκερωτάτοις προσώποις
ῥοδέην φυὴν φοροῦσα.
Λόγος οὐ γράφει τὸ κάλλος·
φιλάδελφε, τίς σε γράψας
ἐριθηλὲς ὥσπερ ἔρνος
ἀνέθηκεν εἰσορᾶσθαι;

According to Dr. Magdalino, the couple are Leo VI holding a sword and his wife, Zoe Karbounopsina, scattering flower petals. That, indeed, would have been a most unusual representation. I leave aside the reference lower down in the poem (v. 63ff.) to a song-bird bathing among green boughs "at the feet of the lord" (παρὰ δεσπότου ποσὶν) because it is not clear whether it belonged to the same or a different composition. And what of the epithet φιλάδελφε, which appears to be addressed to the queen? According to Dr. Magdalino, it refers to the kinship between Zoe Karbounopsina and Choirosphaktes[26].

In the context of the other decorative elements one would rather expect the couple to have been mythological, i.e. Poseidon and Amphitrite or Okeanos and Tethys. Choirosphaktes, who had surely read his Homer and Hesiod, would have known that γαιήοχος was the epithet of Poseidon. The repeated reference to a rosy appearance suggests that god and goddess were nude. Καλύκων χάριν προπέμπει may mean no more than "exudes the beauty of flowers" (cf. v. 70: μέλος ὀργάνων προπέμπει), thus removing the unlikely image of the queen scattering petals. She is described as a βασίλισσα either because she was shown wearing a diadem or because she was haloed, as she very well may have been. Φιλάδελφε may be explained by the kinship between god and goddess (Okeanos and Tethys were brother and sister, whereas Amphitrite was an Okeanid). The only difficulty is posed by the ξίφος, seeing that Poseidon would have been represented with a trident and Okeanos with a rudder. Perhaps we should understand ξίφος in the sense of "weapon": τρίαινα would not have fitted the metre without some rearrangement.

What I suggest, therefore, is that Leo did not build the bath *de novo.* He merely restored the private bath of the House of Marina, which was decorated in the style of the early fifth century with marine and mythological scenes. Unfortunately, the poem does not make it clear whether these were wall mosaics or, as may appear equally possible, floor mosaics.

We are not, however, quite finished with the House of Marina. *Anthologia Palatina* IX.528, a well-known poem ascribed to the Alexandrian Palladas, has the lemma Εἰς τὸν οἶκον Μαρίνης. Literally translated, it goes like this:

"By converting to Christianity the gods whose dwellings are on Olympus are living here free from danger. The melting-pot that produces life-sustaining pennies (χώνη φόλλιν ἄγουσα φερέσβιον) will not consign them to the fire".

[26] *Maistor, op.cit.* (n. 18), 230, n. 10.

Scholarly comment on the above epigram has been centred mainly on the biography and intellectual stance of Palladas[27]. There are about 150 of his poems in the Anthology and the few that can be dated on internal evidence fall in the 380's and 390's, i.e. precisely the time when pagan temples and statues were being destroyed at Alexandria. If Bowra was right in arguing that Palladas was born in *c.* 319[28], he would have been a hundred years old by the time the House of Marina was built. That leaves us with three possibilities: the poem is by Palladas, but does not concern the House of Marina; it is not by Palladas and does refer to the House of Marina; it is neither by Palladas nor does it refer to the House of Marina. Seeing that the poem is very much in the spirit of Palladas, the first alternative is the most attractive, and has, in fact, won general acceptance, although I am not sure that it disposes of all the difficulties[29].

Here, however, we are concerned not so much with Palladas himself as with the origin of the lemma to IX.528. As is well known, the Palatine Anthology consists of material derived from two types of sources, namely earlier collections in manuscript form (whether these were anthologies or works by single authors) and, to a much smaller extent, inscriptions that were copied *in situ* (mostly at Constantinople, but also in Greece and western Asia Minor). As for the lemmata, they could have been added at any time prior to the manufacture of the Palatine codex, which modern scholars date to *c.* 930-950. Some were certainly written in the circle of Constantine Kephalas, but it does not follow that all were. In the case of Palladas there is some reason to believe that his poems were drawn from a special collection[30], i.e. an earlier manuscript, which may or may not have contained lemmata.

The obvious criterion for evaluating lemmata is whether they merely repeat what any reader can infer from the text (in which case they are worthless) or provide information that is not deducible from the text. Those of the second category may embody a piece of direct knowledge or may be no more than a learned guess. Bearing these considerations in mind we soon discover that the lemmata attached to poems of Palladas are generally of little value and that very few of them fall in our second category. That of IX.528 could admittedly have been composed in the milieu of Kephalas, who was attached to the school of the Nea Ekklesia, a school that was situated but a short distance from the Palace of Marina. It is easy to imagine that Kephalas or one of his co-editors, on reading IX.528, should have been reminded of the statues, which, as we have seen, existed at that very time in Leo's bath. But if we discover that other Palladan lemmata appear to be earlier than the ninth/tenth century, there may be a presumption for supposing that the one on IX.528 is also earlier.

This is not the place to subject all the Palladan lemmata to a detailed analysis, so I shall confine

[27] See, e.g., L. A. Stella, *Cinque poeti dell'Antologia Palatina*, Bologna 1949, 381; C. M. Bowra, Palladas and the converted Olympians, *BZ* 53 (1960), 1-7; A. Cameron, Palladas and the Nikai, *JHS* 84 (1964), 59.

[28] C. M. Bowra, Palladas and Christianity, *ProcBrAc* 45 (1959), 255-267. Cf. R. A. Kaster, *Guardians of Language*, Berkeley 1988, 327-329. It is a little odd, however, that Palladas' datable poems should all have been produced so late in his life, i.e. when he would have been in his 60's and 70's.

[29] Assuming that the poem was written at Alexandria in the early 390's, it may well be asked what circumstance it refers to. In what sense did the Olympian gods "become Christian" (Χριστιανοὶ γεγαῶτες)? Alan Cameron's suggestion that "they now adorn a Christian church or religious building of some sort instead of a pagan temple" (*CQ* n.s. 15 (1965), 223) strikes me as unacceptable. The statues may have been saved by entering the collection of a Christian owner. Another possible, though not very likely scenario has to do with the fiction that underlies the Tübingen Theosophy, namely that pagan gods had announced through their oracles the truths of Christianity. It may be possible to imagine some kind of an ensemble in which statues of pagan divinities pointed to an image of Christ.

[30] As suggested by the lemma on VII.339.

myself to two examples. The first concerns IX.500-501. No. 500, attributed to Palladas by some modern scholars, appears anonymously in the Palatinus and bears the lemma Εἰς τὴν κατάπτωσιν Βηρυτοῦ, although it speaks neither of Berytus nor of an earthquake. No. 501 is given twice in the Palatinus, the first time anonymously, the second time under the name of Palladas, and is glossed Εἰς τὴν πόλιν Βηρυτόν. It goes like this:

Τὴν πόλιν οἱ νέκυες πρότερον ζῶσαν κατέλειψαν,
ἡμεῖς δὲ ζῶντες τὴν πόλιν ἐκφέρομεν.

Whether this concerns the death of paganism in Alexandria[31] or some other event, it has no obvious connection with Berytus. The lemmatist seems to have understood the poem to mean, "Aforetime the dead departed from the city of the living, i.e. to be buried outside the walls, but now we, the living, are burying our city", and that made him think of a famous natural catastrophe, namely the destruction of Berytus, probably in 551[32]. Would any Byzantine of the time of Leo VI have made such a mental association? I think not[33].

My second example is XI.292, in which Palladas pours scorn on a philosopher who had exchanged the celestial chariot for a silver chariot (ἄντυγος ἀργυρέης). The lemma in the Palatinus is Εἴς τινα φιλόσοφον γενόμενον ὕπαρχον πόλεως [ἐπὶ] Βαλεντιανοῦ καὶ Βάλεντος, while in Planudes it is Εἰς Θεμίστιον τὸν φιλόσοφον γενόμενον ὕπαρχον Κωνσταντινουπόλεως ἐπὶ Οὐαλεντιανοῦ καὶ Οὐάλεντος. Modern scholarship confirms the reference to Themistios with the only difference that he was made Prefect of Constantinople under Theodosios I (in 384), not under Valentinian and Valens. But what of the lemma in the Palatinus? Its author was able to guess correctly that the silver chariot denoted the urban prefecture. Yet in *c.* 900 the Prefect of Constantinople no longer rode in a silver-plated chariot: he rode a white horse[34]. Only some bookish research would have made him discover a long-abandoned tradition. And why Valentinian and Valens? Alan Cameron's answer[35] is that this bit of information comes from a biographical dictionary which had an entry on Palladas and described him as having flourished ἐπὶ Valentinian and Valens. The only such dictionary known to have existed in the ninth/tenth century is the *Onomatologos* of Hesychios, traces of which are found in the *Suda* and, possibly, the *Bibliotheca* of Photios[36], but there is no reason to suppose that it contained an entry on Palladas.

Our two examples suggest that the lemmatist was active considerably earlier than the time of Kephalas, say in the second half of the sixth century. At that time the Prefect of Constantinople still rode in a silver chariot and the destruction of Berytus was a recent event that had made a deep impression. Of course, in commenting on IX.500-501 and knowing (if he did) that Palladas had been active in the reign of Valentinian and Valens, he could not have meant that these two epigrams had been written on the occasion of that particular catastrophe. His lemma should rather be understood to mean, "This is applicable to the collapse of Berytus". Kephalas may well have had before him the collected poems of Palladas in a manuscript of the late sixth century, in which the lemmata were

[31] So A. Cameron, *op.cit.* (n. 27), 60-61; id., Palladas and Christian polemic, *JRS* 55 (1965), 24.

[32] E. Stein, *Histoire du Bas-Empire*, II, 1949, 757-758.

[33] Of course, he could have read of the destruction of Berytus, say in Malalas (Bonn ed., 485), but why single out Berytus?

[34] As appears from the ceremonial for his investiture, *De Cerimoniis*, I, 53, Bonn ed., 268.

[35] Notes on Palladas, 222.

[36] On which see G. Wentzel, Die griechische Übersetzung der *Viri inlustres* des Hieronymus, *TU* 13/3, 1895; W. T. Treadgold, *The Nature of the Bibliotheca of Photius*, Washington DC 1980, 52-66. For a contrary view, J. Schamp, *Photios historien des lettres*, Bibl. de la Fac. de Philos. et Lettres de l'Univ. de Liège 1987, fasc. 268.

already contained. If that is so, statues of pagan divinities were known in the sixth century to exist safe and sound in the House of Marina. They had probably been there from the beginning. We may remember that Lausos, a contemporary of Marina's, also assembled in his house an outstanding collection of Greek statues that was burnt in 475.

The bath of Leo VI undoubtedly provides us with an important document illustrative of the Macedonian Renaissance, and we must be grateful to Dr. Magdalino for having rescued it from oblivion. If my argument is acceptable, the bath in question was not so much a new work as the restoration and *mise en valeur* of a Theodosian monument. As such, it would fit well into the pattern set by other emperors of the ninth and tenth centuries. Thus Theophilos salvaged and transferred to the Lausiakos the coffered ceiling (καλάθωσις) from the palace of the usurper Basiliskos[37]. The repair of old buildings as well as the assemblage and re-use of architectural and sculptural spolia are common features of the Renaissance as documented not only in texts but also in extant monuments (the palace of Boukoleon, to which I hope to return on another occasion, and the monastery of Constantine Lips amongst others). On the other hand, there is very little evidence for the creation of schemes of secular decoration inspired by antique models. At the most we can refer to the mural pictures of shields and other weapons in the armoury of Theophilos[38], and the mosaic figures of men picking fruit in the Karianos[39] (but what did they look like?). As for the conquests of Basil I represented in the Kainourgion[40], even if they owed something to Justinian's mosaics in the Chalke, they belonged to a continuous tradition in Byzantine art.

Another interesting aspect of Leo's bath is that it enlarges the repertory of antique art that was available at Constantinople during the Renaissance. We tend to assume that there was a wealth of preserved ancient art — illuminated manuscripts, ivories, silverware, gems, sculpture and mosaics — and that the artists of the ninth and tenth centuries were free to choose their models from a limitless fund just as the art-historian today can draw on the combined holdings of all the museums of the world. I suspect, however, that what had been preserved at Constantinople after the Dark Age was rather less than we may imagine, which is why it would be interesting to collect known instances, e.g. the embossed silver missoria of the general Jordanes[41] that were kept in the imperial vestiarium[42], the platters (if they were not the same) called Likinios, Echthroktonos (presumably decorated with a scene of battle) and Panaretos[43], the missorium[44] with Penelope and the Suitors that belonged to the hospice of Euboulos[45], and other works that are mentioned in our sources. When that has been done our knowledge of the Renaissance will have gained in concreteness.

[37] Theophanes Cont., 147. I do not know why R. Janin, *Constantinople byzantine*, 2nd ed., Paris 1964, 123, translates καλάθωσις by "le revêtement en métal des chapiteaux".

[38] Theophanes Cont., 143.15.

[39] *Ibid.*, 145.2.

[40] *Ibid.*, 332.

[41] Presumably Fl. Jordanes, *magister utriusque militiae* in 466-469. See J. R. Martindale, *op.cit.* (n. 3), Iordanes 3.

[42] *De thematibus*, ed. Pertusi, 61-62.

[43] Escorial Typikon, ed. N. Oikonomides, *Les listes de préséance byzantines*, Paris 1972, 275.

[44] Not a "salle à manger", as rendered by R. Janin, *op.cit.*, 348.

[45] *AnthPal* IX.816.

ΤΟ ΠΛΑΣΤΟ ΣΥΝΟΔΙΚΟ ΧΡΥΣΟΒΟΥΛΛΟ (1651) ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝ. ΠΑΤΡΙΑΡΧΗ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ Β΄ ΓΙΑ ΤΑ ΠΡΟΝΟΜΙΑ ΤΟΥ ΑΘΑΝ. ΒΕΛΛΕΡΙΑΝΟΥ, ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗ ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ

Είναι γνωστό τό μεγάλο ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζουν γιά τή βυζαντινή καί τή μεταβυζαντινή διπλωματική τά πλαστά ἐπίσημα ἔγγραφα, αὐτοκρατορικά ἤ πατριαρχικά[1]. Τό πλαστό πατριαρχικό καί συνοδικό «χρυσόβουλλο» πού θά μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ εἶναι ἀπό τά λιγοστά δείγματα πλαστῶν μεταβυζαντινῶν πατριαρχικῶν ἐγγράφων, πού ἔχει τήν πρόσθετη ἰδιομορφία νά πλαισιώνεται καί ἀπό ἔγχρωμη ζωγραφική διακόσμηση.

Στό θησαυροφυλάκιο τῆς Ὀρθόδοξης Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας τῆς Βενετίας (σήμερα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καί Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν) σώζονται (ἀριθ. 15 καί 16) δύο συνοδικά «χρυσόβουλλα» (στήν πραγματικότητα μέ ἐπιχρυσωμένη κοίλη σφραγίδα ἀπό ὀρείχαλκο) σιγίλλια τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Ἰωαννικίου Β΄ μέ τήν ἴδια χρονολογία 1651 (στό δεύτερο σημειώνεται καί ἡ ἔνδειξη τοῦ μήνα: Ἰουνίου), τό ἴδιο περιεχόμενο (νέα προνόμια τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας στή Βενετία Ἀθαν. Βελλεριανοῦ) καί τήν ἴδια σχεδόν διατύπωση καί μέ μόνη διαφορά μία διεξοδική προσθήκη προνομίων πού ἀπαντᾶ στό πρῶτο.

Ἀπό τά δύο αὐτά σιγίλλια, τό πρῶτο (Π ί ν. 164), αὐτό πού ἔχει τήν προσθήκη (ἑφεξῆς Α), πρωτοδημοσιεύθηκε ἀπό τόν ἱστορικό τῆς Ἀδελφότητας Ἰωάννη Βελούδη στήν πρώτη ἔκδοση (1872) τῆς συλλογῆς τῶν πατριαρχικῶν ἐγγράφων της, συνοδευόμενο καί ἀπό φωτογραφία τῆς ἀρχῆς καί τοῦ τέλους του[2], καί ἀνατυπώθηκε (χωρίς φωτογραφία) στή δεύτερη ἔκδοσή της[3]. Διπλωματική περιγραφή του δημοσιεύθηκε, ἕναν αἰώνα ἀργότερα, ἀπό τόν Ἀγαμ. Τσελίκα[4]. Τό δεύτερο σιγίλλιο (Π ί ν. 165), τό βραχύτερο (ἑφεξῆς Β), δημοσιεύθηκε γιά πρώτη φορά, μέ διπλωμα-

[1] Βλ. *Βυζαντινή διπλωματική, Α. Αὐτοκρατορικά ἔγγραφα*, Β΄ ἑλληνική ἔκδοσις ὑπό Ἰ. Ε. Καραγιαννοπούλου, Θεσσαλονίκη 1972, 261-264 (ὅπου, σ. 262-263, σημ. 5 καί ἡ βιβλιογραφία) καί 319-324 (ἀριθ. 83-85). Σπυρ. Π. Λάμπρος, Πλαστά χρυσόβουλλα, *ΝΕ* 17 (1923), 328-341. Τά πλαστά πατριαρχικά σιγίλλια εἶναι σπανιότερα καί τά μεταβυζαντινά ἀπ᾽ αὐτά δέν ἔχουν καταγραφεῖ συστηματικά.

[2] Ἰωάννης Βελούδης, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα τῶν οἰκουμενικῶν πατριαρχῶν ἀνήκοντα εἰς τούς Φιλαδελφείας μητροπολίτας, ὑπερτίμους καί ἐξάρχους πατριαρχικούς καί προέδρους πνευματικούς τῆς Ἐνετίησι τῶν ὀρθοδόξων Κοινότητος* (στό ἑξῆς: *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*) (ἔκδ. α΄), Βενετία 1873, 36-42, ἀριθ. Η΄ (ἡ φωτογραφία ἐκτός κειμένου, μεταξύ τῶν σ. 36 καί 37) (βλ. καί Π ί ν. 164).

[3] Ὅ.π. (β΄ ἔκδ.), Βενετία 1893 (οἱ παραπομπές γίνονται ἑφεξῆς στή δεύτερη αὐτή ἔκδοση), 45-52, ἀριθ. Η΄. Τό ἔγγραφο ἀναδημοσιεύθηκε καί ἀπό τόν Μανουήλ Ἰω. Γεδεών, *Κανονικαί διατάξεις*, τόμ. πρῶτος, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1888, 50-55.

[4] Ἀγαμ. Τσελίκας, Κατάλογος τῶν πατριαρχικῶν γραμμάτων (1546-1806) τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας μετά συμπληρώσεων καί διορθώσεων τῆς ἐκδόσεως Ἰ. Βελούδου, *Θησαυρίσματα* 10 (1973) (ἑφεξῆς: Κατάλογος τῶν πατριαρχικῶν γραμμάτων), 223-226 (ἀριθ. 26).

τική περιγραφή καί σχόλια, άπό τόν Μ. Ἰ. Μανούσακα, στή συλλογή του τῶν ἀνέκδοτων πατριαρχικῶν γραμμάτων τῆς Ἀδελφότητας, ὡς τό μόνο γνήσιο ἀπό τά δύο[5].

Ὁ Βελούδης, ἐκδίδοντας τό Α (ὡς γνήσιο), προσθέτει σέ ὑποσημείωση τά ἀκόλουθα: «Τούτου δέ τοῦ ἐγγράφου καί ἕτερον πρωτότυπον (sic) σώζεται ἐν τῷ Θησαυροφυλακίῳ (ἐννοεῖ τό Β) εἰς χάρτην, σφραγῖδα ἔχον ὡς ἄνω... Ἐπειδή δέ καί τισιν ἀναγνωσμάτων παραλλαγαῖς, οὐκ οἴδαμεν ὅπως, διαφέρει τοῦ νῦν ἐκδιδομένου, οὕτω καί ταύτας ὑπετάξαμεν παρά πόδας»[6]. Ἡ ὑποσημείωση αὐτή δέν εἶναι ἀκριβής: δύο πρωτότυπα δέν ἦταν φυσικά δυνατό νά ὑπάρξουν· τό ἕνα ἀπ' αὐτά ἔπρεπε νά μήν εἶναι τό πρωτότυπο. Καί αὐτό ἦταν ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού δημοσίευσε ὡς πρωτότυπο ὁ Βελούδης, δηλαδή τό Α. Αὐτό τό ἰσχυρίστηκα ἤδη στά *Ἀνέκδοτα Πατριαρχικά* μου, ἐκδίδοντας καί σχολιάζοντας τό Β: «... Τό εἰς ὀλίγιστα μόνον σημεῖα διαφέρον τοῦ παρόντος ἐπί περγαμηνῆς γράμμα (*Bolle, Decreti* κτλ. ἀριθ. 15) τοῦ αὐτοῦ πατριάρχου τό ἐκδοθέν ὡς γνήσιον ὑπό Ἰωάννου Βελούδου, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, σ. 45-52 (ἀριθ. Η΄), εἶναι προδήλως πλαστόν, ὡς θά δείξωμεν εἰς εἰδικήν μελέτην»[7]. Τή μελέτη αὐτή τήν προσφέρω σήμερα στόν τιμητικό τόμο τόν ἀφιερωμένο στόν ἀγαπητό συνάδελφο καί φίλο καί κορυφαῖο ἐρευνητή Μανόλη Χατζηδάκη.

Θά ἐξετάσω λοιπόν παρακάτω τά ἑξῆς θέματα:

Α΄. Ἀπό τά δύο ἔγγραφα Α καί Β, πού ἔχουν προφανῆ ἀλληλεξάρτηση, ἀφοῦ εἶναι σχεδόν ἀπαράλλακτα, ποιό εἶναι τό προγενέστερο, ἄρα καί τό γνήσιο;

Β΄. Ἄν τό γνήσιο εἶναι τό Β, ἐπαληθεύεται ἡ γνησιότητά του ἀπό τή διπλωματική του ἐξέταση;

Γ΄. Στήν περίπτωση αὐτή (τῆς γνησιότητας τοῦ Β), τό Α εἶναι ἄραγε ἁπλό ἀντίγραφό του ἤ μήπως εἶναι πλαστό, πού χαλκεύθηκε γιά ν' ἀντικαταστήσει τό Β καί νά παρουσιαστεῖ ὡς γνήσιο;

Δ΄. Ἄν τό Α εἶναι πλαστό, ἀπό ποιούς ἔγινε ἡ πλαστογράφηση, γιά ποιά σκοπιμότητα καί κάτω ἀπό ποιές ἱστορικές περιστάσεις;

Ε΄. Ποιός ἐξετέλεσε τήν ἀντιγραφή στήν περγαμηνή καί ποιός τήν ἔγχρωμη διακόσμηση μέ ἄνθη καί εἰκονίδια τοῦ πλαστοῦ Α;

Ἄς πάρουμε τά θέματα αὐτά ἕνα-ἕνα μέ τή σειρά τους.

Α΄. Ἡ χρονολογία τοῦ Α καί τοῦ Β καί ἡ πραγματική τους σχέση (πρωτότυπο καί πρότυπο τό Β)

Τό ἔγγραφο Β φέρει χρονολογία *1651 Ἰουνίου*[8] καί τό Α ἁπλῶς *1651*[9], πού κι αὐτή πάντως δέν θά μποροῦσε ν' ἀναφέρεται σέ χρόνο προγενέστερο τοῦ Ἰουνίου 1651, γιατί στίς ἀρχές ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ μήνα ἀνέβηκε (γιά δεύτερη φορά) στόν οἰκουμενικό θρόνο ὁ Ἰωαννίκιος Β΄[10]. Ἡ ἐπικύ-

[5] Μ. Ἰ. Μανούσακας, *Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα (1547-1806) πρός τούς ἐν Βενετίᾳ μητροπολίτας Φιλαδελφείας καί τήν Ὀρθόδοξον Ἑλληνικήν Ἀδελφότητα*, Βενετία 1968 (ἑφεξῆς: *Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*), 63-69, ἀριθ. 20 (βλ. καί Πίν. 165). Φωτογραφία τοῦ ἐγγράφου, ἀκαλαίσθητα ἐκτεθειμένου καί μέ μόνη διακρινόμενη τήν πατριαρχική ὑπογραφή, βλ. στόν πρόσφατο Ὁδηγό τῆς Maria Cristina Bandera Viani, *Venezia, Museo delle Icone Bizantine e post Bizantine e Chiesa di San Giorgio dei Greci*, Bologna, Calderini, 1988, 73, ἀριθ. 127/128/130 καί περίληψή του στή σ. 74 (μέ τόν ἐσφαλμένο ἀριθμό 129).

[6] Βελούδης, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 45, σημ.

[7] Μανούσακας, *Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 64 (βλ. καί σ. 67).

[8] Ὅ.π., 67.

[9] Βελούδης, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 51.

[10] Βλ. Σάρδεων καί Πισιδίας Γερμανοῦ, *Συμβολή εἰς τούς πατριαρχικούς καταλόγους Κωνσταντινουπόλεως ἀπό τῆς Ἁλώσεως καί ἑξῆς*, μέρος πρῶτον (1454-1702), ἐν Κωνσταντινουπόλει 1935, 128-129 καί 132-133. Βλ. καί Ν. Β. Τωμαδάκης, Ὁ Οἰκουμενικός Πατριάρχης Ἰωαννίκιος Β΄ ἀπό Ἡρακλείας εἰς τάς σχέσεις αὐτοῦ πρός τούς Φράγκους..., *ΛακΣπουδ* Β΄

ρωση τοῦ Β ἀπό τή Βενετική Πολιτεία ἔχει χρονολογία 23 Ἰανουαρίου 1652 (more veneto, ἄρα 1653)[11] καί τοῦ Α, 1 Σεπτεμβρίου 1653[12], ἄρα τό προγενέστερο ἀπό τά δύο εἶναι τό Β. Αὐτό ἐπιβεβαιώνεται καί ἀπό τήν αἴτηση τοῦ Ἀθανασίου Βελλεριανοῦ στό Δόγη τῆς Βενετίας, μέ χρονολογία 26 Αὐγούστου 1653 (πού τή δημοσιεύουμε παρακάτω)[13], στήν ὁποίαν ἀναφέρει ὅτι, ἀφοῦ ὑπέβαλε καί ἐπέτυχε νά ἐπικυρωθεῖ τό πατριαρχικό ἔγγραφο γιά τά προνόμιά του (δηλαδή τό Β), «ἔφθασε στά χέρια» του καί δεύτερο τοῦ ἴδιου περιεχομένου, μέ προσθήκη πού ἀφοροῦσε στή χειροτονία καί τοῦ ἐπισκόπου Κυθήρων, ἄρα τό Α, πού εἶναι λοιπόν μεταγενέστερο. Καί ἐπειδή τά δύο ἔγγραφα καί στό περιεχόμενο καί στή διατύπωση ταυτίζονται σχεδόν ὁλοκληρωτικά, ὥστε εἶναι ἀδύνατο τό ἕνα ἀπ' αὐτά νά μήν εἶχε ὡς πρότυπο τό ἄλλο, ἡ μόνη δυνατότητα πού χωρεῖ στήν περίπτωσή μας εἶναι τό Α (αὐτό πού ἔχει τήν προσθήκη νέων προνομίων) νά προῆλθε ἀπό τό Β καί ὄχι ἀντιστρόφως.

Ὁ Βελούδης ὑποσημείωσε, ὅπως εἴδαμε[14], κατά τήν ἔκδοση τοῦ Α, τίς διαφορετικές γραφές (παρέλειψε πολύ λίγες) τοῦ Β. Ἐδῶ, γιά ν' ἀποκαταστήσουμε τίς γραφές αὐτές στήν πραγματική τους χρονική ἀκολουθία, σέ σχέση μέ τό πρωτότυπο, θά κάνουμε τό ἀντίστροφο: θά σημειώσουμε δηλαδή πρῶτες τίς γραφές τοῦ γνήσιου Β καί ἔπειτα τίς γραφές ἤ ἀλλαγές ἤ προσθῆκες τοῦ πλαστοῦ Α[15].

2 *εὐγενέστατοι καὶ ἐπιφανέστατοι* B post *τῶν Ἐνετῶν* transp. A|| post *ἀγαπητοὶ* add. *καὶ περιπόθητοι* A|| 3 *παρ' ἡμῶν δὲ* B: *καὶ παρ' ἡμῶν* A|| 4 *ἡ συντήρησις αὐτοῦ* B: *ἡ τούτου συντήρησις* A|| 5 *ἀνακαίνισις* B: *ἀνακαίνησις* A|| post *εὐκτηρίων* add. *θείων* A|| *καινὸν γενέσθαι* B: *γενέσθαι καινὸν* A|| 8 *αὐτῶν* B: *αὐτὸν* A|| *ἀειθαλὲς* B: *ἀειθαλλὲς* A|| 9 *καὶ φροντίδα* B: om. A|| 9 *διατελουσῶν* B: *τελουσῶν* A|| 10 *χρυσοβούλλου* B: *χρυσοβούλου* A|| 12 *Βελεριανὸν* B: om. A|| 13 post *λειτουργίαν* add. *ἐκτελεῖν καὶ* A|| post *παρεπομένης* add. *δὲ* A|| 14 *σκοπὸν ἄλλον* B: *ἄλλον σκοπὸν* A|| *κατὰ χάριν* B: *χάριν* A|| 15 *αὐτῆς τοῦτο δ'* om. A|| post *ἐπὶ τούτοις* add. *δὲ* A|| 16 post *ἱερώτατον* add. *καὶ λογιώτατον μητροπολίτην* A|| *Φιλαδελφείας* ante *κὺρ Ἀθανάσιον* transp. A|| τωόντι ante *καὶ πνευματικὸν* transp.A|| *τε* om. A|| *οἱ* B: *εἰς* A|| 17 *κατασφαλίσασθαι* B: *κατασφαλίσαι* A|| *χρυσοβούλλου* B: *χρυσοβούλου* A|| 18 *τὴν* om. A|| *Πνεύματι* ante *παρακελευόμεθα*transp. A|| *συμπαρατυχόντων* om. A|| *ἀρχιερέων* B: *μητροπολιτῶν* A|| post *ἀγαπητῶν* add. *ἡμῶν* A|| *τῆς ἡμῶν μετριότητος* om. A|| 19 *γράμματος πατριαρχικοῦ, συνοδικοῦ καὶ σιγιλλιώδους* B: *συνοδικοῦ γράμματος πατριαρχικοῦ σιγιλλιώδους* A|| ante *διηνεκῆ* add. *τὴν* A|| *τε* om. A|| *ἐρηρεισμένου* B: *ἐρεισμένου* A|| 20 *ὡσαύτως* om. A|| *21 λατρείαν τὴν ἀναίμακτον θυσίαν* B: *καὶ ἀναίμακτον λατρείαν* A|| 22 *διατελούσας* B, *τελούσας* A|| 22-23 *ἐκκλησιαστικὰς* om. A|| 23 *ἔχων* om. A|| *καὶ ἔξαρχος* om. A|| *μεγάλης καὶ λαμπρᾶς* B: *λαμπρᾶς καὶ μεγάλης* A|| *ἐκδημήσαντος* B: *ἐκδημησάντων* A|| 25 ante *ἀρχιεπισκόπου* add. *τε* A|| post *Ζακύνθου* add. *καὶ τοῦ ἐπισκόπου Κυθήρων* A|| *ἀπάραντος* B: *ἀπαράντων* A|| *διά τε τὸ μῆκος τῆς ὁδοῦ καὶ τὸ δυσχερὲς τοῦ πράγματος καὶ τῆς ἐπικυμαινούσης φορᾶς τῆς ἐνεστώσης περιστάσεως* om. A|| post *ἱερώτατος* add. *καὶ λογιώτατος* A|| *κὺρ Ἀθανάσιος* B: *ὡς ἔξαρχος καὶ ἐπίτροπος τοῦ οἰκουμενικοῦ θρόνου πρὸς πάσας τὰς ὑπὸ τὰς κλεινὰς Ἐνετίας ἐκκλησίας* A|| 26 *ἕτερον* B: *ἑτέρους* A|| *ὑποτύπωσιν* B: *διατύπωσιν* A|| *γενομένων* B: *γινομένων* A|| *ἐπὶ* B: *ὑπὸ* A|| 27 *ἀρκούντως λόγῳ ὑποταγῆς καὶ εὐπειθείας τῆς περὶ αὐτὴν καὶ ἐνδείξεως φιλοφροσύνης καὶ πέμπειν αὐτὰ πρὸς ἀναψυχὴν καὶ παραμυθίαν τῆς Ἐκκλησίας* B: om. A|| post *ζυγοῦ* add. *καὶ τὸ μὲν φιλότιμον τοῦ Κεφαλληνίας πέμπειν τῷ οἰκουμενικῷ θρόνῳ, τὸ δὲ τῶν Κυθήρων τῷ Μητροπολίτῃ Μονεμβασίας, ἵνα τὰ δίκαια τῶν μητροπόλεων διασώζοντο. Διὰ δὲ τὸ μῆκος τοῦ διαστήματος ἀπὸ τῶν Ἐνετιῶν εἰς Κύθηρα, ἐχέτω ἄδειαν ὁ ἱερώτατος οὗτος μητροπολίτης Φιλαδελφείας πέμπειν ἔκδοσιν τῷ ἀρχιεπισκόπῳ Κεφαλληνίας ἐπὶ τὸ χειροτονεῖν, κατὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν διατύπωσιν, ἐπίσκοπον Κυθήρων κἂν*

(1975), 127-161 (βλ. σ. 129). Ὁ ἴδιος, Ἰωαννικίου Β΄ οἰκουμενικοῦ πατριάρχου ἀπό Ἡρακλείας, γράμματα, ἐπιστολαί, τόμοι, ὑπομνήματα καί ἄλλα ὑπ' αὐτοῦ ὑπογραφέντα ἔγγραφα (1624-1657), *ΕΕΒΣ* 32 (1975-76), 57-84 (βλ. σ. 68, ἀριθ. 30α).

[11] Μανούσακας, *Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 64: *1652-23 Genaro* (= more veneto, δηλαδή 1653). *Visto e licenziato per essecution.*

[12] Βελούδης, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 32 καί Τσελίκας, Κατάλογος τῶν πατριαρχικῶν γραμμάτων, 225.

[13] Βλ. παρακάτω, σ. 341 καί ὑποσημ. 59.

[14] Βλ. παραπάνω, σ. 332, ὑποσημ. 6.

[15] Οἱ παραπομπές γίνονται στούς στίχους τῆς ἔκδοσης Μανούσακας, *Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, ἀριθ. 20, σ. 67.

ταῖς ἱεραῖς τελεταῖς τὰς φήμας γίνεσθαι εἰς ὄνομα αὐτοῦ παρ' ἀμφοτέρων, τοῦ τε Κεφαλληνίας καὶ Κυθήρων, ὥς περ καὶ παρὰ τῶν ἐν Κερκύροις πρωτοπαπάδων καὶ τῶν λοιπῶν τῶν ὑπὸ τὴν ἐξουσίαν ὄντων τῶν κλεινῶν Ἐνετιῶν. Χάριν δὲ ὑποταγῆς τῆς πρὸς τὸν οἰκουμενικὸν θρόνον, ἀποφαινόμεθα τὸν κατὰ καιροὺς ψηφιζόμενον Φιλαδελφείας παραγίνεσθαι σωματικῶς ἐπὶ τὴν βασιλεύουσαν καὶ λαμβάνειν τὸ τῆς ἀρχιερωσύνης ἀξίωμα παρὰ τοῦ κατὰ καιροὺς προϊσταμένου θρόνου, δεικνύοντα ἐμπράκτως τὴν πρὸς τὸν οἰκουμενικὸν θρόνον προσήκουσαν ὑποταγήν, κἀντεῦθεν ἀπέρχεσθαι πρὸς τὸν αὐτοῦ θρόνον A|| 28 *παρ'* B: om. A|| 29 ante *γὰρ* transp. *τούτοις* A|| *καὶ* om. A|| 29-30 post *ἱερώτατον* add. *σοφώτατον* A|| 30 *κὺρ* B: *κύριον* A|| *σωτηρίῳ* B: *ἀπὸ θεογονίας* A|| post *αχνα*[ω] transp. *καταστρωθεὶς... Ἐκκλησίας* A|| ante *κώδικι* add. ἱερῷ A|| ante *μεγάλης* add. τοῦ *Χριστοῦ* A|| *Ἰουνίου* B: om. A|| 33 *† ὁ Προύσης Κλήμης † ὁ Καισαρείας Παΐσιος... † Ὁ Καφᾶ Κύριλλος* om. A.

Ὅπως μπορεῖ νά διαπιστώσει κανείς μελετώντας τό παραπάνω κριτικό ὑπόμνημα, πού καταγράφει ὅλες τίς διαφορετικές γραφές τῶν ἐγγράφων Α καί Β, ἡ κυριότερη διαφορά ἀνάμεσά τους εἶναι ἡ προσθήκη, στό τέλος, τῆς ἐκτενοῦς περικοπῆς γιά τήν ἐπέκταση τῆς δικαιοδοσίας τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας καί στά Κύθηρα κτλ., πού ἐπιβεβαιώνει κι αὐτή τή μεταγενέστερη σύνταξη τοῦ ἐγγράφου Α πού τήν περιέχει. Ἄν ἀλήθευε τό ἀντίστροφο, ἄν δηλαδή ἡ περικοπή αὐτή δέν ἦταν στοιχεῖο πού προστέθηκε κατά τή δεύτερη σύνταξη, ἀλλά ἀρχικό πού ἀφαιρέθηκε ἔπειτα, τότε πολύ δύσκολα θά μποροῦσε νά ἑρμηνευθεῖ ὁ περιορισμός τῆς δικαιοδοσίας καί τῶν προνομίων τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας σέ ἔγγραφο πού εἶχε ἀκριβῶς τόν ἀντίθετο προορισμό.

Οἱ ὑπόλοιπες μικρές διαφορές ἀνάμεσα στό Α καί στό Β περιορίζονται σέ ἀσήμαντες μεταθέσεις, παραλείψεις, προσθῆκες ἤ μικροδιορθώσεις λέξεων ἤ φράσεων. Κατά κανόνα, ἡ ὑπεροχή τοῦ Β εἶναι αἰσθητή: γράφει σωστά *ἀνακαίνισις* (στ. 5), *χρυσοβούλλου* (στ. 10, 17), *ἀειθαλές* (στ. 8), *ἐρηρεισμένην* (στ. 9, *ἐρεισμένην* τό Α), *αὐτῶν* (στ. 8, *αὐτόν* τό Α) κ.ἄ. Πρέπει ὅμως νά σημειωθεῖ ὅτι καί τό Α προσφέρει κάποτε καλύτερες γραφές, ὅπως *εἰς νοῦν λαβόντες* (στ. 16, *οἱ ν.λ.* τό Β), *οὐδενὸς ἐναντιουμένου* (στ. 36, *παρ' οὐδενὸς ἐ.* τό Β) κ.ἄ. Αὐτό βέβαια σημαίνει ὄχι ὅτι τό Α ἦταν τό πρωτότυπο, ἀλλά ὅτι ὁ συντάκτης του ἦταν λόγιος καί προσεκτικός, ὥστε, παρά τά δικά του σφάλματα, νά εἶναι σέ θέση νά διορθώνει κάποτε καί μικροσφάλματα τοῦ γραφέα τοῦ πρωτοτύπου. Τό φαινόμενο ἄλλωστε δέν εἶναι μοναδικό: τό συναντήσαμε καί σέ βενετικά αὐθεντικά ἔγγραφα συγκρινόμενα μέ ἀντίγραφά των, πού ἦταν κάπου-κάπου γραμμένα ἐπιμελέστερα καί ἀπό τό ἴδιο τό πρωτότυπο.

Β΄. Ἡ γνησιότητα τοῦ Β μέ διπλωματικά κριτήρια

Ἀφοῦ τό Β βρέθηκε, ἀπό πραγματικούς λόγους, νά εἶναι τό πρότυπο τοῦ Α καί ἄρα τό γνήσιο, ἄς δοῦμε τώρα ἄν ἡ γνησιότητά του ἐπαληθεύεται καί ἀπό τήν ἐξέτασή του ἀπό διπλωματική ἄποψη.

Ὅπως μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ ἀπό τή δημοσιευμένη φωτογραφία τοῦ ἐγγράφου[16], πού φέρει τίς γνήσιες ὑπογραφές (γνωστές καί ἀπό ἄλλα ἔγγραφα) τοῦ πατριάρχη καί τῶν συνοδικῶν, καί γενικά ἀπό τή διπλωματική περιγραφή του[17], δέν μπορεῖ νά γεννηθεῖ γιά τή γνησιότητά του οὔτε ἡ παραμικρή ἀμφιβολία. Καμιά ἔνδειξη, ἐσωτερική ἤ ἐξωτερική, δέν προδίδει πλαστότητα. Ἀρκεῖ νά τό παραβάλει κανείς μέ τό πρωτότυπο καί ἀναμφισβήτητης γνησιότητας συνοδικό σιγίλλιο τοῦ ἴδιου πατριάρχη Ἰωαννικίου Β΄ (Πίν. 166) γιά τή μονή τοῦ Σωτῆρος (τῆς Μεταμορφώσεως) τῶν Μετεώρων, πού ἔχει μάλιστα καί τήν ἴδια ἀκριβῶς χρονολογία (Ἰουνίου 1651) καί πού σώζεται στήν Ἐθνική Βιβλιοθήκη τοῦ Παρισιοῦ (Suppl. Grec 1281, ἀριθ. 3) καί ἔχει δημοσιευθεῖ ἀπό τόν Σπυρ.

[16] Βλ. ὅ.π., πίν. ΙΒ΄ (ἔγγρ. 20). Βλ. καί τόν Πίν. 165 τῆς μελέτης αὐτῆς.

[17] Βλ. ὅ.π., 64.

Λάμπρο[18] καί τόν Γενν. 'Αραμπατζόγλου[19]. Θά βεβαιωθεῖ τότε ὅτι τό Β εἶναι γραμμένο μέ τό χέρι τοῦ ἴδιου πατριαρχικοῦ γραφέα καί ὅτι καί ὡς πρός τίς ὑπογραφές τοῦ πατριάρχη καί τῶν συνοδικῶν καί ὡς πρός τά ἄλλα χαρακτηριστικά (σχῆμα ἐγκοπῶν, σφραγίδα μέ μήρινθο κτλ.) ἡ ὁμοιότητα εἶναι ὁλοφάνερη. 'Αλλά καί ἄλλο πρωτότυπο (ἕνα συστατικό) γράμμα, λίγο μεταγενέστερο (μέ ἡμερομηνία 20 'Απριλίου 1655), τοῦ ἴδιου πατριάρχη 'Ιωαννικίου Β΄ πρός τόν 'Αθανάσιο Βελλεριανό, πού ἀνήκει κι αὐτό στή συλλογή τῆς 'Ελληνικῆς 'Αδελφότητας Βενετίας[20], εἶναι γραμμένο μέ τό χέρι τοῦ ἴδιου αὐτοῦ πατριαρχικοῦ γραφέα. Καί τό δικό μας λοιπόν ἔγγραφο Β γράφτηκε στήν Κωνσταντινούπολη καί εἶναι γνήσιο. Ὅσο γιά τά δύο-τρία μικρά ἀβλεπτήματα πού σημειώσαμε παραπάνω[21], ἐξηγοῦνται κι αὐτά ἀπό μερικά ἀνάλογα τοῦ ἴδιου γραφέα πού παρατηροῦνται στό συστατικό του αὐτό γράμμα[22].

Γ΄. Ἡ πλαστότητα τοῦ Α

Ὅσες σοβαρές ἐνδείξεις ἐσημειώθηκαν στήν προηγούμενη παράγραφο γιά τή γνησιότητα τοῦ Β, ἄλλες τόσες τοὐλάχιστον ὑπάρχουν, ἀπό διπλωματική ἄποψη, γιά τήν πλαστότητα τοῦ Α.

Ἡ πρώτη ἀπ' αὐτές εἶναι ὅτι τό Α εἶναι γραμμένο μέ χέρι ἀσκημένου καλλιγράφου ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τό χέρι τοῦ πατριαρχικοῦ γραφέα πού ἔχει γράψει τό Β καί τά ἄλλα δύο γράμματα τοῦ 'Ιωαννικίου Β΄ πού σημειώσαμε παραπάνω[23]. Τό χέρι αὐτό μᾶς εἶναι ἄγνωστο γιά τήν ὥρα.

Ἡ δεύτερη — καί σημαντικότερη — ἔνδειξη εἶναι ὅτι στήν ἐπιγραφή του (intitulatio) τό ὄνομα καί οἱ τίτλοι τοῦ πατριάρχη ἔχουν γραφτεῖ ὄχι μέ τή συνηθισμένη μικρογράμματη γραφή καί τά συμπλέγματα, ὅπως ἀπαντοῦν στά τρία παραπάνω γνήσια γράμματα τοῦ 'Ιωαννικίου, ἀλλά μέ γράμματα κεφαλαῖα (καί χρυσά), σέ δύο σειρές:

*ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΣ ΕΛΕΩ, ΘΕΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ-
ΠΟΛΕΩΣ, ΝΕΑΣ ΡΩΜΗΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ*

Ἡ χρήση τῶν κεφαλαίων αὐτῶν δέν συναντᾶται σέ γνήσια πατριαρχικά γράμματα.

Ἡ τρίτη ἔνδειξη εἶναι ὅτι, ἐκτός ἀπό τήν ἔγχρωμη διακόσμηση ὁλόγυρα, γιά τήν ὁποία θά μιλήσουμε στό τέλος τῆς παραγράφου αὐτῆς, ἡ πρώτη λέξη τοῦ ἐγγράφου, τό ἄρθρο *Οἱ*, εἶναι κι αὐτή γραμμένη μέ χρυσά γράμματα, μέσα σέ γαλανό τετράγωνο πλαίσιο στολισμένο μέ ἀνθέμια: [Ο]
Ἡ διακόσμηση αὐτή πρέπει νά φιλοτεχνήθηκε κατά τήν ἀρχική γραφή τοῦ ἐγγράφου στήν περγαμηνή καί ὄχι ἐκ τῶν ὑστέρων, γιατί ὁ καλλιγράφος προσάρμοσε τό κείμενό του στό χῶρο πού αὐτή κατέλαβε, γράφοντας (σέ μεταγενέστερη στιγμή) στενότερες τίς τρεῖς πρῶτες γραμμές. Παραδείγματα ὅμως παρόμοιας πρωτογενοῦς διακόσμησης (καί ὄχι μεταγενέστερης προσθήκης) σέ γνήσια πατριαρχικά γράμματα ἀπαντοῦν σπανιότατα καί ἰδίως σέ μεταγενέστερη ἐποχή[24].

[18] Σπυρ. Π. Λάμπρος, Δύο ἀνέκδοτα πατριαρχικά σιγίλλια περί τῆς ἐν Μετεώροις μονῆς τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ καί συμπληρώματα είς τά περί Μετεώρων, *ΝΕ* 4 (1907), 198-200 (ἀριθ. 2).

[19] Γεννάδιος 'Αραμπατζόγλου, *Φωτίειος Βιβλιοθήκη*, μέρος πρῶτον, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1933, 163-165 (ἀριθ. Γδ5). Βλ. καί τούς Πίν. 164, 166 καί 169 τῆς μελέτης αὐτῆς.

[20] Δημοσιευμένο ἀπό τόν Μανούσακα, *'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 72-76 (ἀριθ. 22). Βλ. καί πίν. ΙΓ΄-ΙΔ΄, γρ. 22.

[21] Βλ. παραπάνω, 334.

[22] Βλ. Μανούσακας, *'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 73, 74, στ. 14 (*πέρνοντας*), 15 (*πιγένουν*), 18 (*λείψη*), 22 (*σιγούρα*).

[23] Βλ. παραπάνω, 334-335 καί ὑποσημ. 18-20.

[24] Παραδείγματα διάκοσμου ἀρχικοῦ κεφαλαίου (ἀλλά ὄχι ἔγχρωμου οὔτε μέσα σέ πλαίσιο) συναντήσαμε μόνο σέ συνοδικά σιγίλλια τῶν οἰκουμενικῶν πατριαρχῶν 'Ιωαννικίου Γ΄, τοῦ 1761 (Fr. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen*

Ἡ τέταρτη ἔνδειξη εἶναι ὁρισμένες διαφορές (πρβλ. τούς Π ί ν. 165, 167) στήν ὑπογραφή τοῦ πατριάρχη καί στίς ὑπογραφές τῶν συνοδικῶν, πού προδίδουν τήν πλαστογράφηση, παρ' ὅλο πού, σέ ἄλλες ὑπογραφές συνοδικῶν, ἡ ἀπομίμηση ἔγινε μέ περισσότερη ἐπιτυχία. Ἀπό τίς 15 ὑπογραφές μητροπολιτῶν τοῦ Β τό Α διατήρησε μόνο τίς 12 (δέν ἔχει τίς ὑπογραφές: *† ὁ Καισαρείας Παΐσιος, † Ὁ Προύσης Κλήμης, † Ὁ Καφᾶ Κύριλλος*, παρ' ὅλο πού ἀπό τούς τρεῖς αὐτούς μητροπολίτες οἱ δύο τοὐλάχιστον ἐξακολουθοῦσαν νά εἶναι ἐν ἐνεργείᾳ καί τό 1653)[25]. Αὐτό ἔγινε, πιθανότατα, ἐπειδή ὁ χῶρος ἐκαλύφθηκε συμμετρικά ἀπό τίς δώδεκα ὑπογραφές (σέ δύο πεντάστηλες σειρές καί σέ μία δίστηλη) καί, ἄν δέν παραλείπονταν οἱ παραπάνω τρεῖς ὑπόλοιπες, θά χαλοῦσε ἡ σύμμετρη αὐτή διάταξη. Καί ἡ διάταξη ὅμως αὐτή προδίδει χέρι ἐπιμελοῦς πλαστογράφου. Τό φυσικό, στά γνήσια συνοδικά γράμματα, εἶναι τό ἀντίθετο, δηλαδή ἡ ἄτακτη ἀλλεπάλληλη ἐναπόθεση τῶν γνησίων ὑπογραφῶν, χωρίς κανένα προσχεδιασμό καί ὑπολογισμό τοῦ χώρου, γιά τήν ἐπίτευξη συμμετρίας.

Ἡ ὑπογραφή τοῦ πατριάρχη, συγκρινόμενη μέ τίς ὑπογραφές του στά γνήσια ἔγγραφά του Β καί Suppl. Grec 1281, ἀριθ. 3 (Π ί ν. 165, 166), παρουσιάζει τίς ἀκόλουθες μικρές, ἀλλά χαρακτηριστικές διαφορές: α) ἀπό τό ἀρχικό κεφαλαῖο ἰῶτα τοῦ ὀνόματος *Ἰωαννίκιος* λείπουν οἱ δύο κεραῖες στήν κορυφή του· β) τά δύο *π* τῆς λέξης *ἀρχιεπίσκοπος* ἔχουν αἰσθητά μακρύτερα σκέλη· γ) στή λέξη *Κωνσταντινουπόλεως* τά γράμματα *σταντινου* ἔχουν ἀποδοθεῖ μέ βραχυγραφία (*(αν)τ(ι)νου)*· καί δ) οἱ λέξεις *καί οἰκουμενικός* γράφονται ἀντίθετα χωρίς βραχυγραφία τοῦ *καί* καί τῆς κατάληξης *-ός*.

Ἡ ἀπομίμηση τῶν ὑπογραφῶν τῶν δώδεκα συνοδικῶν ἔχει γίνει σέ ἄλλες περιπτώσεις μέ περισσότερη ἐπιτυχία (ὅπως τῶν μητροπολιτῶν Νικομηδείας Κυρίλλου καί Φιλιππουπόλεως Γαβριήλ) καί σέ ἄλλες μέ λιγότερη (ὅπως τῶν μητροπολιτῶν Ἡρακλείας Μεθοδίου, Νικαίας Πορφυρίου, Κασσανδρείας Θεοφάνη, Χίου Παρθενίου κτλ.). Οἱ ἄτεχνες ἀπομιμήσεις αὐτές ἀποτελοῦν τήν ἰσχυρότερη ἀπόδειξη τῆς συνειδητῆς πλαστογραφίας.

Τό πρότυπο τοῦ πλαστογράφου (ἤ τῶν πλαστογράφων) πρέπει νά ἦταν, καί γιά τίς ὑπογραφές, πάντα τό Β, ἀφοῦ μάλιστα καμιά ἀπό τίς δώδεκα ὑπογραφές τοῦ Α δέν λείπει ἀπό τό Β.

Ἡ πέμπτη καί τελευταία ἔνδειξη τῆς πλαστότητας τοῦ Α εἶναι ἡ ἔγχρωμη ζωγραφική του διακόσμηση. Ὁλόγυρα, στίς τρεῖς πλευρές τοῦ ἐγγράφου (ἐκτός ἀπό τήν κάτω, πού μετά τίς ὑπογραφές, διαμορφώνεται σέ γλωσσοειδῆ ἀπόληξη, ἀπό τήν ὁποία περνᾶ ἡ μήρινθος μέ τήν πατριαρχική σφραγίδα), ἔχει φιλοτεχνηθεῖ, καλύπτοντας ὁλόκληρο τό πλάτος τοῦ περιθωρίου, σέ σχῆμα ταινίας, ἔγχρωμη διακόσμηση μέ κλαδιά, πέταλα καί ἄνθη καί, στήν ἐπάνω πλευρά, μέ τήν παρεμβολή, σέ κανονικές ἀποστάσεις, τριῶν εἰκόνων (μικρογραφιῶν) ἱερῶν μορφῶν σέ προτομή, μέσα σέ ὁλοστρόγγυλα πλαίσια (médaillons). Ἀπό τίς μορφές αὐτές, ἡ μεσαία παριστάνει τή Θεοτόκο Βρεφοκρατοῦσα, ἡ πρώτη (ἀριστερά) τόν ἅγιο Μάρκο καί ἡ τρίτη (δεξιά) τόν ἅγιο Γεώργιο. Τά σχηματοποιημένα κλαδιά καί τά ἄνθη, σέ καθεμιάν ἀπό τίς δύο πλάγιες πλευρές, ἀποτελοῦνται ἀπό δύο ἐναλλασσόμενες τετράδες μέ πολύχρωμα πέταλα ἤ στεφάνια καί μίσχους καί, στήν ἐπάνω

Berges, München 1948, ἀριθ. 91, Textband, 242-244 καί Tafelband, ἀριθ. 91), Προκοπίου Α', τοῦ 1787 (P. Lemerle, *Actes de Kutlumus*, nouvelle édition rémaniée et augmentée, Paris 1988, Texte, 425-426, ἀριθ. 74 καί Album, pl. LXXVI) καί Νεοφύτου Ζ', τοῦ 1791 (Fr. Dölger, ὅ.π., ἀριθ. 92, Textband, 245-248 καί Tafelband, ἀριθ. 92).

[25] Ὁ Κλήμης Προύσης, πού ἐξελέγη τό 1643 (βλ. Κ. Ν. Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, 3, ἐν Βενετίᾳ 1872, 576), ὑπογράφει ὡς συνοδικός σέ πολλά ἔγγραφα ἀπό 1651-1655 καί πεθαίνει τό 1655, ὁπότε τόν διαδέχεται ὁ Παρθένιος (Κ. Σάθας, ὅ.π., 590). Ὁ Κύριλλος Καφᾶ ὑπογράφει ὡς συνοδικός τό 1653 (Περ. Ζερλέντης, *Ἱστορικαί ἔρευναι περί τάς ἐκκλησίας τῶν νήσων τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου Θαλάσσης*, Α', ἐν Ἑρμουπόλει 1913, 78).

πλευρά, ἀπό ἑλικοειδῆ κλαδιά καί ἀπό πέταλα πού παρεμβάλλονται καί ἐναλλάσσονται μέ τίς τρεῖς εἰκόνες. Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Μάρκου τόν παριστάνει μέ κόκκινο χιτώνα καί μπλέ μανδύα νά δέεται, στρεφόμενος δεξιά πρός τήν Παναγία, καί νά κρατεῖ εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: *ΚΛΥΘΙ ΜΕΥ ΜΘ ΕΝΕΤΙΑΝ ΠΟΛΙΝ ΣΩΖΕ.* Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου τόν δείχνει μέ πολεμική στολή, μπλέ χιτώνα καί κόκκινη χλαμύδα, νά στρέφεται ἀριστερά πρός τήν Παναγία καί νά κρατεῖ εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: *ΑΤΡΩΤΟΝ ΑΕΙ ΠΑΡΘΕΝΕ ΣΩΖΕ ΠΟΛΙΝ.* Καί ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας κατενώπιον, τήν παριστάνει (στόν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας) μέ τά χέρια ὑψωμένα σέ δέηση καί μέ τόν Χριστό μπροστά, πού προτείνει κι αὐτός τά δικά του μέ τά δάκτυλα σέ σχῆμα εὐλογίας. Ὁ χιτώνας της εἶναι μπλέ χρώματος καί τό μαφόριο βυσσινί, ἐνῶ τοῦ Χριστοῦ εἶναι χρυσός[26].

Αὐτή ἡ ἔγχρωμη καλλιτεχνική, μέ εἰκόνες καί ἄνθη, διακόσμηση εἶναι φαινόμενο ἐντελῶς ἀσυνήθιστο σέ ἐπίσημα πατριαρχικά γράμματα, ἀλλά ἀρκετά συνηθισμένο σέ ἐπίσημα βενετικά[27] (δουκικά προνόμια, commissioni κ.τ.ὅ.). Δέν μπορεῖ λοιπόν μέ κανένα τρόπο νά ἔγινε στήν Κωνσταντινούπολη, ἀπ' ὅπου δέν ξέρουμε, ἐμεῖς τοὐλάχιστον, κανένα παρόμοιο παράδειγμα. Ἔγινε λοιπόν, ἀσφαλέστατα, στή Βενετία, πόλη πού μνημονεύεται καί στίς ἐπιγραφές τῶν δύο παραπάνω εἰληταρίων, στίς εἰκόνες τοῦ ἁγίου Μάρκου (πού εἶναι ὁ προστάτης της) καί τοῦ ἁγίου Γεωργίου (πού εἶναι ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τῆς ἐκκλησίας τῶν Ὀρθοδόξων Ἑλλήνων τῆς πόλης). Μέ τήν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου τῶν εἰκόνων αὐτῶν θ' ἀσχοληθοῦμε στήν τελευταία παράγραφο Ε΄.

Πρέπει νά σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι καί ἄλλο πατριαρχικό σιγίλλιο, τό γράμμα τῆς ἀπονομῆς τῶν πρώτων προνομίων στόν ἴδιο μητροπολίτη Φιλαδελφείας Ἀθανάσιο Βελλεριανό ἀπό τόν οἰκουμενικό πατριάρχη Παρθένιο Α΄, τό Μάιο τοῦ 1644 (αὐτό ὅμως γνήσιο)[28], φέρει παρόμοιες ἔγχρωμες διακοσμήσεις, στό ἐπάνω περιθώριο, δηλαδή οἰκόσημο σέ ἐλλειψοειδῆ περιφέρεια μέ τήν ἐπιγραφή *ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑΣ ΕΞΑΡΧΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΣ* καί ἀπό δύο εἰκόνες σέ προτομή, μέσα σέ ἐλλειψοειδῆ πλαίσια, δηλαδή ἀριστερά τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας καί τοῦ Χριστοῦ νά εὐλογεῖ καί δεξιά τοῦ ἁγίου Νικολάου (τοῦ προστάτη τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας) καί τοῦ ἁγίου Γεωργίου (τοῦ προστάτη τῆς ἐκκλησίας της)[29]. Εἶναι φανερό πώς κι αὐτές οἱ εἰκόνες (πού δέν ἔχουν πάντως καμιάν ὁμοιότητα μέ τίς δικές μας) φιλοτεχνήθηκαν στή Βενετία (καί μάλιστα μέ πρωτοβουλία τοῦ ἴδιου τοῦ Βελλεριανοῦ, στόν ὁποῖον ἀφοροῦσε κι αὐτό τό γράμμα, βλ. παρακάτω), ἀλλά, σ' αὐτή τήν περίπτωση, ὡς προσθῆκες ἐκ τῶν ὑστέρων σέ γνήσιο ἔγγραφο. Ἴσως αὐτές νά ἦταν τό πρῶτο βῆμα, πού τό ἀκολούθησε ἡ εἰκονογράφηση τοῦ πλαστοῦ.

[26] Βλ. τή λεπτομερέστερη περιγραφή τοῦ Τσελίκα, Κατάλογος τῶν πατριαρχικῶν γραμμάτων, 223-225· βλ. καί τόν Πίν. ΙΘ΄α.

[27] Σπανιότατη ἐξαίρεση πατριαρχικοῦ (ἀλλά ὄχι κωνσταντινουπολίτικου) γράμματος, μέ διακοσμητικά θέματα φυτῶν (ἀλλά ὄχι εἰκονίδια), ἀποτελεῖ γράμμα τοῦ πατριάρχη Ἱεροσολύμων Θεοφάνη (1619), δημοσιευμένο πρόσφατα ἀπό τόν Boris L. Fonkitch, Ἑλληνικά γράμματα τῶν σοβιετικῶν ἀρχείων (στά ρωσικά), *Cyrillomethodianum* XI (1987), 29-30 καί 11. Ἔγχρωμες διακοσμήσεις καί εἰκονίδια ἀπαντοῦν καί σέ γνήσια μοναστηριακά γράμματα ζητείας (πού τό μοναστήρι πού τά ἀπέλυε εἶχε κάθε συμφέρον νά τά παρουσιάζει ἐντυπωσιακότερα), πρβλ. Εὐάγγ. Ἀ. Σκουβαρᾶς, *Ὀλυμπιώτισσα*, Ἀθῆναι 1967, 508-510 (ἀριθ. 7) καί πίν. ΙΓ΄. Ὅσο γιά τή συνηθισμένη στή Βενετία διακόσμηση ἐπίσημων ἐγγράφων, βλ. πρόχειρα τά δύο γράμματα τοῦ Δόγη τῆς Βενετίας Pasq. Cicogna (1589 καί 1593) γιά τήν ἐπιχορήγηση τοῦ Γαβριήλ Σεβήρου τά δημοσιευμένα ἀπό τόν Μ. Ἰ. Μανούσακα, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων (1578-1685) ἀναφερομένων εἰς τούς ἐν Βενετίᾳ μητροπολίτας Φιλαδελφείας, *Θησαυρίσματα* 6 (1969) (ἑφεξῆς: Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων), 20-24, ἀριθ. 6-7 καί πίν. Α΄-Β΄.

[28] Δημοσιευμένο στή συλλογή τοῦ Βελούδου, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 40-44, ἀριθ. Ζ΄. Τή γνησιότητα τοῦ σιγιλλίου μαρτυρεῖ καί ἡ ἐνυπόγραφη πιστοποίηση (ἀπό 8 Ἰουνίου 1644) τοῦ Βενετοῦ βαΐλου στήν Κωνσταντινούπολη Giovanni Soranzo (43-44).

[29] Βλ. τήν περιγραφή τοῦ Τσελίκα, Κατάλογος τῶν πατριαρχικῶν γραμμάτων, 222-223 (ἀριθ. 24).

Δ΄. Ποιός ἐχάλκευσε τό Α καί γιά ποιούς σκοπούς

Ὁ μόνος πού εἶχε συμφέρον νά χαλκεύσει τό ἔγγραφο Α γιά τήν ἐπικύρωση καί τή διεύρυνση τῶν προνομίων τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας Ἀθανασίου Βελλεριανοῦ, πού τοῦ εἶχαν παραχωρηθεῖ μέ τό γνήσιο ἔγγραφο Β τοῦ Ἰουνίου 1651, δέν μποροῦσε νά ἦταν ἄλλος ἀπό τόν ἴδιο τό Βελλεριανό, πού εἶχε στήν κατοχή του καί τό Β καί πού ἦταν ἔτσι σέ θέση νά τό χρησιμοποιήσει ὡς πρότυπο καί νά συμπληρώσει τό περιεχόμενό του ὅπως ἤθελε. Ἡ ἐκδοχή αὐτή ἐνισχύεται καί ἀπό τίς ἀκόλουθες μαρτυρίες γιά τό χαρακτήρα καί τήν πολιτεία του, ἀλλά καί γιά τίς ἱστορικές συγκυρίες τῆς ἐποχῆς του, πού τίς ἐκθέτουμε σύντομα, γιατί θά μᾶς βοηθήσουν νά ἑρμηνεύσουμε τά πράγματα.

Ὁ Ἀθανάσιος, πού δέν ἦταν ἄμοιρος παιδείας, ὡς μαθητής τοῦ λογίου ἐπισκόπου Κυθήρων Διονυσίου Κατηλιανοῦ (1609-1630)[30], ἀφοῦ τόν διαδέχθηκε σ' αὐτό τό θρόνο (1630-1635), ἐξελέγη μητροπολίτης Φιλαδελείας ἀπό τήν ὀρθόδοξη Ἑλληνική Ἀδελφότητα τῆς Βενετίας (6 Μαΐου 1635)[31] καί ἦλθε νά ἐγκατασταθεῖ στό νέο του θρόνο τό 1637[32], λίγο πρίν ἐπικυρωθεῖ ἡ ἐκλογή του ἀπό τόν οἰκουμενικό πατριάρχη Κύριλλο Α΄ τόν Λούκαρη μέ γράμμα του τῆς 22 Σεπτεμβρίου τοῦ ἔτους αὐτοῦ[33]. Ἐπιδέξιος, φιλόδοξος καί δυναμικός, ἐπέτυχε, ἐκτός ἀπό τίς κανονικές μηνιαῖες χορηγίες ἐκ μέρους τῆς Ἀδελφότητας (12 δουκάτων)[34] καί τῆς Βενετικῆς Πολιτείας (20 δουκάτων)[35], νά λάβει ἀπό τήν τελευταία καί πρόσθετο μηνιαῖο βοήθημα 40 δουκάτων, στίς 16 Μαρτίου 1641, ἀπό τίς προσόδους τῆς μεγάλης κρητικῆς μονῆς Ἀγκαράθου[36]. Ἐξ ἄλλου, στίς 20 Ὀκτωβρίου τοῦ ἴδιου αὐτοῦ χρόνου, κατάφερε νά προκαλέσει (ὄχι βέβαια χωρίς ἀντιδράσεις) τή θέσπιση, ἐκ μέρους τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας τῆς Βενετίας, διατάξεων πού ἐνίσχυαν τή δικαιοδοσία καί ἐπεξέτειναν τά δικαιώματα τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας (σχετικά μέ τήν ἐκλογή τῶν δασκάλων καί τῶν ἐφημερίων καί τή συμμετοχή τοῦ μητροπολίτη στίς συνεδρίες της), εἰς βάρος τῶν δικῶν της δικαιωμάτων[37]. Συγχρόνως ἔβαλε νά ζωγραφίσουν μεγάλη εἰκόνα του, πού θά τόν παριστάνει στό πλάι τοῦ προκατόχου του στά Κύθηρα Διονυσίου Κατηλιανοῦ (χρονολογημένη 1639, «*Μαΐου ί φθίνοντος*»)[38], καθώς καί ἄλλη ὁλόσωμη δική του προσωπογραφία, καθισμένου στό θρόνο καί ντυμένου μέ τήν ἐπίσημη ἀρχιερατική του στολή[39].

Τό Μάιο τοῦ 1644, ἐπέτυχε — ἄγνωστο πῶς — γράμμα τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Παρθενίου Α΄ γιά τήν ἀπονομή σ' αὐτόν τῶν πρώτων του προνομίων (νά εἶναι ὑπέρτιμος καί ἔξαρχος πατριαρχικός, νά φορεῖ μίτρα καί σάκκο καί νά κρίνει τίς ἐκκλησιαστικές ὑποθέσεις τῶν ὀρθόδο-

[30] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, 55 (Σχόλια στόν ἀριθ. 25).

[31] Ὅ.π., 50-51 (ἀριθ. 23).

[32] Ὅ.π., 64 (σχόλια στόν ἀριθ. 30).

[33] Δημοσιευμένο στή συλλογή τοῦ Ἰω. Βελούδου, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 30-39 (ἀριθ. ϛ΄).

[34] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, 63-64 (ἀριθ. 30).

[35] Ὅ.π., 64-65 (ἀριθ. 31).

[36] Ὅ.π., 65-66 (ἀριθ. 32). Πρβλ. καί σ. 73-75 (ἀριθ. 36).

[37] Ὅ.π., 67-70 (ἀριθ. 33).

[38] Ὅ.π., 55 (Σχόλια στόν ἀριθ. 25) καί Κ. Κυριακοῦ, Ἐπισκόπων Κυθήρων Διονυσίου Β΄ καί Ἀθανασίου προσωπογραφίες στό Ἰνστιτοῦτο Βενετίας, *Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν (Καλαμάτα, 8-15 Σεπτεμβρίου 1985)*, Ἀθῆναι 1987-1988, 187-188 καί πίν. 4, εἰκ. 2. Βλ. καί τῆς ἴδιας, Ἡ συλλογή προσωπογραφιῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 20 (1990), 443-444, ἀριθ. 3 (182)· βλ. καί πίν. Γ΄.

[39] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, πίν. Δ΄, ἀριθ. μητρ. 184 καί Κ. Κυριακοῦ, ὅ.π. (ὑποσημ. 38), 183-189 καί πίν. 4, εἰκ. 3, καί τῆς ἴδιας, Ἡ συλλογή..., ὅ.π., 444-445, ἀριθ. 4 (184)· βλ. καί πίν. Δ΄.

ξων ἐκκλησιῶν τῆς περιοχῆς του)[40]. Τόν ἴδιο χρόνο, ἐφοδιασμένος μέ συστατικό γράμμα τοῦ Δόγη τῆς Βενετίας (τῆς 15 Σεπτεμβρίου)[41], ἐπιχείρησε μακρυνό ταξίδι στήν Κεφαλληνία, τή Ζάκυνθο, τά Κύθηρα (ὅπου τόν συναντοῦμε στίς 12 Μαρτίου 1645)[42] καί τήν Κρήτη, ὅπου ὅμως τόν βρῆκε ἀπροσδόκητα ἡ τουρκική εἰσβολή ('Ιούνιος τοῦ 1645), πού τόν καθήλωσε γιά τρία χρόνια στή μεγαλόνησο. 'Εκεῖ, ἐργαζόμενος γιά τήν τόνωση τοῦ ἠθικοῦ τῶν ἀμυνόμενων χριστιανῶν, πληροφορήθηκε (1645) τό θάνατο τοῦ διαδόχου του στόν παλιό του θρόνο τῶν Κυθήρων Σωφρονίου Παγκάλου[43] καί, τόν ἑπόμενο χρόνο, τό θάνατο τοῦ ἀρχιεπισκόπου Κεφαλληνίας καί Ζακύνθου Νικοδήμου Μεταξᾶ (29 Μαρτίου 1646)[44], πού θά τόν διαδεχθεῖ (16 'Απριλίου 1646) ὁ Τιμόθεος Σοπραμασάρος[45] κι αὐτόν πάλι (βλ. ἀμέσως παρακάτω) ὁ Μακάριος Πανᾶς. Μέ γράμμα του στό Θωμᾶ Φλαγγίνη στή Βενετία (26 Φεβρουαρίου 1647) καί μέ γράμμα τοῦ Δούκα τῆς Κρήτης στό Δόγη τῆς Βενετίας (2 Μαρτίου 1647), ὁ Βελλεριανός ἐπεδίωξε καί ἐπέτυχε τήν ἄδεια νά ἐπιστρέψει ἀπό τό πολεμικό μέτωπο τῆς Κρήτης στήν ἀσφαλῆ Βενετία[46]. Κατά τό ταξίδι τοῦ γυρισμοῦ του, πού ἦταν μακρύ καί, καθώς φαίνεται, περιπετειῶδες, περνώντας ἀπό τήν Κεφαλληνία, χειροτόνησε ὡς νέο ἀρχιεπίσκοπο Κεφαλληνίας καί Ζακύνθου τόν Μακάριο Πανᾶ, πού εἶχε ἐκλεγεῖ στίς 28 Σεπτεμβρίου 1647[47] καί, περνώντας ἀπό τή Ζάκυνθο, εἶχε ἀλληλογραφία μέ τόν κρητικό ἱερωμένο καί γνωστό ἁγιογράφο Φιλόθεο Σκοῦφο (μέ τόν ὁποῖο εἶχε συνεργαστεῖ στήν Κρήτη)[48] καί ὁ ὁποῖος τοῦ ἔστελνε εἰδήσεις ἀπό τήν Κέρκυρα, στίς 25 'Απριλίου 1648, καί φρόντιζε γιά τήν ἀσφαλῆ μεταφορά τῶν ἀποσκευῶν του[49]. Φαίνεται πώς στή Βενετία γύρισε κατά τό θέρος ἤ — τό ἀργότερο — τό φθινόπωρο τοῦ 1648[50].

'Η πλούσια καί σκληρή ἐμπειρία του ἀπό τό μακρόχρονο αὐτό ταξίδι του τόν ἔκαμε ν' ἀντιληφθεῖ, μέ ἀφορμή τούς ἀλλεπάλληλους θανάτους ὀρθόδοξων ἀρχιερέων σέ βενετοκρατούμενες περιοχές, πού ἔπρεπε νά ἔχουν διαδοχή, τίς τότε δυσκολίες τῆς χειροτονίας τῶν διαδόχων τους: Ἔπρεπε νά μεταβοῦν, σέ ἐμπόλεμη ἐποχή, σέ τουρκοκρατούμενα μέρη, γιά νά χειροτονηθοῦν ἀπό ὀρθόδοξους μητροπολίτες ἤ νά τούς προσκαλέσουν αὐτοί στόν τόπο τους, πράγματα δύσκολα καί τά δύο. Σκέφθηκε λοιπόν πώς ἡ καλύτερη λύση θά ἦταν ἡ χειροτονία τους στό ἑξῆς ἀπό τό μητροπολίτη Φιλαδελφείας, πού εἶχε ἕδρα τή Βενετία, ἄν τοῦ δινόταν ἀνάλογη δικαιοδοσία. Τή λύση αὐτή τήν ἐπρότεινε, μέ διαδοχικά ὑπομνήματά του, τόν ἴδιο χρόνο τοῦ γυρισμοῦ του, στίς βενετικές ἀρχές. Αὐτές τοῦ ὑπέδειξαν ν' ἀπευθυνθεῖ πρῶτα στόν οἰκουμενικό πατριάρχη, πράγμα πού δέν παρέλειψε νά κάμει[51]. Πατριάρχης ἦταν τότε ὁ 'Ιωαννίκιος Β΄ (γιά πρώτη φορά) ὥς τίς 29 'Οκτωβρίου 1648[52], πού εἶναι ἄγνωστο, ἄν πρόλαβε νά λάβει ἤ καί νά ἐξετάσει τό αἴτημα τοῦ Βελλεριανοῦ-

[40] Βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 28 = Βελούδης, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 42.

[41] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, 75-76 (ἀριθ. 37).

[42] Ὅ.π., 78 (Σχόλια στόν ἀριθ. 38).

[43] Μανούσακας, *'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 68 καί σημ. 10 τῆς σ. 69.

[44] Ὅ.π., 68.

[45] Ὅ.π., 68 καί σημ. 11 τῆς σ. 69.

[46] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, 78 (Σχόλια στόν ἀριθ. 38).

[47] Βλ. Μανούσακας, *'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 68 καί σημ. 12-13 τῆς σ. 69.

[48] Βλ. Κ. Δ. Μέρτζιος, Νέαι εἰδήσεις περί Κρητῶν ἐκ τῶν ἀρχείων τῆς Βενετίας. Γ΄. Φιλόθεος Σκοῦφος, *ΚρητΧρον* 2 (1938), 275-281.

[49] Βλ. Μ. 'Ι. Μανούσακας, 'Ανέκδοτος ἐπιστολή καί ἄγνωστος εἰκών τοῦ Φιλοθέου Σκούφου, *Χαριστήριον εἰς 'Αναστάσιον Κ. 'Ορλάνδον*, Α΄, 'Αθῆναι 1964 (ἑφεξῆς: 'Ανέκδοτος ἐπιστολή), 266-271 (πρβλ. καί 262-263).

[50] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, 78 (Σχόλια στόν ἀριθ. 39).

[51] Βλ. Μανούσακας, *'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 68.

[52] Βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 10.

νοῦ. Τό βέβαιο εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος αὐτός πατριάρχης, μόλις ξανανέβηκε στό θρόνο του (γιά δεύτερη φορά), τόν Ἰούνιο τοῦ 1651, ἀπέλυσε, τόν ἴδιο αὐτό μήνα, τό συνοδικό σιγίλλιο Β, πού ἐπικύρωνε τά προνόμια τοῦ σιγιλλίου τοῦ Παρθενίου Α΄ (1644) γιά τόν Βελλεριανό καί πού τοῦ χορηγοῦσε πράγματι τήν ἄδεια νά χειροτονεῖ διακόνους καί ἱερεῖς στήν Κέρκυρα (ὅπου δέν ὑπῆρχαν ὀρθόδοξοι ἀρχιερεῖς, ἀλλά μόνο πρωτοπαπάδες), καθώς καί τόν ἀρχιεπίσκοπο Κεφαλληνίας καί Ζακύνθου, μέ τόν ὅρο νά στέλνει τήν ἀμοιβή γιά τή χειροτονία τοῦ τελευταίου στό χειμαζόμενο πατριαρχεῖο[53]. Τό σιγίλλιο αὐτό θά τό ἔλαβε ὁ Βελλεριανός στή Βενετία μέ ἀρκετή καθυστέρηση, γιατί τό ἐπικύρωσε ἀπό τίς βενετικές ἀρχές μόλις στίς 23 Ἰανουαρίου 1653[54]. Φαίνεται ὅμως ὅτι τό βρῆκε ἀνεπαρκές καί μή ἀνταποκρινόμενο τότε πιά (ἀπό τό 1648 καί ἑξῆς) στίς ἀνάγκες τῶν καιρῶν, ἀλλά καί στίς δικές του φιλοδοξίες. Ἔτσι ἀποφάσισε νά χαλκεύσει τό ἔγγραφο Α, πού δέν εἶναι παρά ἐπανάληψη τοῦ γνήσιου Β μέ μιά ἐκτενῆ προσθήκη στό τέλος, πού περιλαμβάνει τίς ἀκόλουθες νέες διατάξεις:

α) Ὁ μητροπολίτης Φιλαδελφείας ἔχει τό δικαίωμα νά ἐξουσιοδοτεῖ τόν ἀρχιεπίσκοπο Κεφαλληνίας νά χειροτονεῖ τούς ἐπισκόπους Κυθήρων (γιά νά μήν ἀναγκάζονται νά καταφεύγουν σέ τουρκοκρατούμενες περιοχές), ἀλλά ἡ ἀμοιβή («τό φιλότιμον») νά στέλνεται στό μητροπολίτη Μονεμβασίας (στόν ὁποῖο ὑπαγόταν ἡ ἐπισκοπή Κυθήρων)[55], *ἵνα τὰ δίκαια τῶν μητροπόλεων διασώζοιντο*[56].

β) Τό ὄνομα τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας πρέπει νά μνημονεύεται στίς ἱερές τελετουργίες («φήμη») ἀπό τόν ἀρχιεπίσκοπο Κεφαλληνίας, τόν ἐπίσκοπο Κυθήρων, τούς πρωτοπαπάδες τῆς Κερκύρας καί ἀπό τούς λοιπούς κληρικούς πού βρίσκονται κάτω ἀπό τή βενετική ἐξουσία· καί

γ) Οἱ κατά καιρούς ἐκλεγόμενοι (ἀπό τήν Ἑλληνική Ἀδελφότητα τῆς Βενετίας) μητροπολίτες Φιλαδελφείας ὀφείλουν νά πηγαίνουν αὐτοπροσώπως στήν Κωνσταντινούπολη καί νά χειροτονοῦνται ἀπό τόν οἰκουμενικό πατριάρχη, σέ ἔνδειξη ὑποταγῆς (ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ καί ἡ προσθήκη, στό κείμενο, τῶν κολακευτικῶν ἐπιθέτων *λογιώτατος* (Α, στ. 28) καί *σοφώτατος* (Α, στ. 37), πού ἀπονέμονται στόν Βελλεριανό).

Ἀπό τίς τρεῖς αὐτές προσθῆκες ἡ πρώτη καί ἡ τρίτη ἦταν εὔλογες καί ἐξυπηρετοῦσαν καί τή Βενετική Πολιτεία. Μονάχα ἡ δεύτερη ἦταν πρός ὄφελος (περισσότερο ἠθικό) τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας καί θά μποροῦσε ἴσως νά προκαλέσει τίς ἀντιδράσεις τῶν ἄλλων ἀρχιερέων τῆς Ἑπτανήσου[57]. Ἴσως ἡ διάταξη αὐτή νά παρακίνησε κυρίως τό ματαιόδοξο Βελλεριανό στή χάλκευση τοῦ πλαστοῦ αὐτοῦ γράμματος, πού τό ὑπέβαλε ἄφοβα, ὅπως εἴδαμε[58], στίς ἀνύποπτες βενε-

[53] Βλ. παραπάνω, σ. 332, ὑποσημ. 5.

[54] Βλ. παραπάνω, σ. 333 καί ὑποσημ. 11.

[55] Βλ. D. A. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée. Vie et institutions*, édition revue et augmentée par Chryssa Maltezou, London 1975, 276-277. Μητροπολίτης Μονεμβασίας ἦταν τότε ὁ Σωφρόνιος, ἀπό τό 1649 (Κ. Ν. Σάθας, ὅ.π. (ὑποσημ. 25), 3, 583), πού μαρτυρεῖται καί τόν Αὔγουστο τοῦ 1652 (Κ. Ν. Σάθας, ὅ.π., 587).

[56] Βελούδης, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, 50.

[57] Καί πραγματικά, οἱ φάκελοι τῆς ἀρχιερατείας τοῦ Ἀθαν. Βελλεριανοῦ πού σώζονται στό Ἑλληνικό Ἰνστιτοῦτο Βενετίας (Παλαιό Ἀρχεῖο, φάκ. 343-347) περιέχουν ἀρκετά ἔγγραφα σχετικά μέ τίς χειροτονίες ἀρχιερέων στά Ἑπτάνησα ἀπ' αὐτόν καί μέ τά ζητήματα πού δημιουργήθηκαν. Στό φάκ. 346 περιέχονται ἔγγραφα σχετικά μέ τίς χειροτονίες τοῦ μητροπολίτη Κεφαλληνίας καί Ζακύνθου καί τοῦ ἐπισκόπου Κυθήρων καί στό φάκ. 347 ἔγγραφα σχετικά μέ τή διένεξη τοῦ Βελλεριανοῦ μέ τό μητροπολίτη Κεφαλληνίας καί Ζακύνθου Ἱερεμία Περιστιάνο-Μαυρανδρέα, πού ἐξελέγη τόν Ὀκτώβρη τοῦ 1652, ἀλλά δέν ἐχειροτονήθηκε ἀπό τόν Βελλεριανό, καί γι' αὐτό καθαιρέθηκε ἀπό τόν οἰκουμενικό πατριάρχη, τελικά ὅμως ἐδικαιώθηκε ἀπό τίς βενετικές ἀρχές (βλ. καί Μανούσακας, *Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, 68 καί σημ. 16-17 τῆς σ. 69). Στό θέμα ὅμως αὐτό δέν μποροῦμε ἐδῶ νά ἐπεκταθοῦμε.

[58] Βλ. παραπάνω, σ. 333 καί ὑποσημ. 12-13.

τικές ἀρχές, ὡς γνήσιο, μέ γράμμα του τῆς 26 Αὐγούστου 1653[59], λίγους μόλις μῆνες δηλαδή μετά τήν ἐπικύρωση τοῦ γνησίου Β καί ὅταν οἰκουμενικός πατριάρχης ἔτυχε νά εἶναι καί πάλι — γιά τρίτη φορά — ὁ Ἰωαννίκιος Β΄. Καί οἱ βενετικές ἀρχές τό ἐπικύρωσαν καλόπιστα τήν 1 Σεπτεμβρίου.

Εἶναι ἄγνωστο, ἄν καί κατά πόσο ὁ Βελλεριανός (πού πέθανε μόλις δυόμισι χρόνια ἀργότερα, στίς 10 Ἀπριλίου 1656)[60] ἐπωφελήθηκε ἀπό τίς παραπάνω νόθες διατάξεις τοῦ σιγιλλίου. Ἴσως νά ἀπέβλεψε περισσότερο, χαλκεύοντάς το, στόν ἐμπλουτισμό τῆς συλλογῆς του μέ ἕνα ἐντυπωσιακό σέ ἐμφάνιση ντοκουμέντο, κατά τά βενετικά πρότυπα, καί γι' αὐτό φρόντισε τόσο πολύ (ὅπως ἔκαμε καί μέ τό γνήσιο σιγίλλιο τοῦ 1644) καί γιά τήν ἔγχρωμη καλλιτεχνική του διακόσμηση.

Ε΄. Ποιός ἀντέγραψε καί ποιός διακόσμησε τό Α

Ἄν ἦταν, ὅπως πιστεύουμε, ὁ Ἀθανάσιος Βελλεριανός αὐτός πού ἐχάλκευσε τό ἔγγραφο Α, τότε πρέπει νά ἦταν ἤ ὁ ἴδιος ἤ κάποιος λόγιος ἀπό τόν κύκλο τῶν στενῶν συνεργατῶν του ἐκεῖνος πού συνέταξε τό πλαστό κείμενο, ἔχοντας γιά πρότυπο τό γνήσιο ἔγγραφο Β καί ἐπιφέροντας τίς διάσπαρτες μικροδιορθώσεις καί τήν ἐκτενέστερη τελική προσθήκη. Ἀπό τό πρωτόγραφο αὐτό κείμενο (πού δέν μᾶς ἐσώθηκε, ἀλλά πού πρέπει ἀσφαλῶς νά προϋπῆρξε) θά τό καθαρόγραψε, στήν περγαμηνή πού μᾶς ἔχει σωθεῖ, ὁ καλλιγράφος, ἀλλά ὄχι πάντα καί ὀρθογράφος γραφέας τοῦ Α, πού δέν μπορέσαμε δυστυχῶς νά τόν ἐντοπίσουμε, ἀλλά πού πρέπει πάντως ν' ἀναζητηθεῖ ἀνάμεσα στούς συνεργάτες τοῦ Βελλεριανοῦ στή Βενετία.

Περισσότερο ἀσφαλῶς ἐνδιαφέρον θά εἶχε τό νά βρεθεῖ ποιός ἐφιλοτέχνησε τήν ἔγχρωμη καλλιτεχνική διακόσμηση (μικρογραφίες) τοῦ πλαστοῦ ἐγγράφου, δηλαδή τά ἄνθη καί τά τρία εἰκονίδια. Ἐδῶ θά θέσουμε τό πρόβλημα καί θά παραθέσουμε τά στοιχεῖα πού συγκεντρώσαμε καί πού θά μπορέσουν ἴσως νά ὁδηγήσουν τούς εἰδικούς ἱστορικούς τῆς τέχνης στή λύση του.

Τό ἔγγραφο Α πρέπει νά χαλκεύθηκε ἀνάμεσα στίς ἡμερομηνίες 23 Ἰανουαρίου 1653, ὅταν ἐπικυρώθηκε ἀπό τή Βενετική Πολιτεία τό Β (πού δέν θά ὑπῆρχε λόγος νά παρουσιαστεῖ, ἄν ὑπῆρχε ἤδη καί τό πληρέστερο Α),καί 26 Αὐγούστου 1653, ὅταν ὁ Βελλεριανός, μέ γράμμα του τῆς ἡμερομηνίας αὐτῆς, κατέθεσε τό Α γιά ἐπικύρωση, πού τοῦ χορηγήθηκε σέ λίγες μέρες, τήν 1η Σεπτεμβρίου[61].

[59] Κρίνουμε σκόπιμο νά παραθέσουμε ἐδῶ ὁλόκληρο τό ἔγγραφο αὐτό τοῦ Βελλεριανοῦ πρός τό Δόγη (Ἑλληνικό Ἰνστιτοῦτο Βενετίας, Παλαιό Ἀρχεῖο, φάκ. 346, σέ ἀντίγραφο):

Serenissimo Principe,

Se bene giorni passati presentai, Io Athanasio Valeriano, Metropolita di Filadelfia, a piedi di V(ostra) S(igno)ria il breve Constantinopolitano per l'autoritá che a me concedeva in consacrare l'arcivescovo del Zante e Cefalonia, et veduto fu licenciato per l'esecutione, hora essendomi capitato un altro della medesima continenza, ma con agionta autoritá di consacrar anco il vescovo di Cerigo, vengo anco a presentar questo per essere da V(ostra) S(ignor)ia licenziato per l'esecutione, mentre questo Rever(endissi)mo Patriarca di Constantinopoli inclina a tutta devotione honorare i Religiosi della sua Città dominante, e ciò per levare a sudditi la sugezione di passare alli Stati Ottomani per questo effetto e ritornar poi sotto il suo dominio à esercitare l'autoritá che non comple al servitio pubblico, pertanto, instando anco in questo la licenza per l'esecuzione, prostrato m' inchino. Gratie. Fú presentata adi 26 Agosto 1653.

Μέ τήν ἀόριστη φράση (στ. 4) *essendomi capitato un altro della medesima continenza* ὁ Βελλεριανός ἀφήνει νά ὑπονοηθεῖ ὅτι τό νέο ἔγγραφο τοῦ ἔφθασε (essendomi capitato) κι αὐτό ἀπό τόν πατριάρχη, χωρίς καί νά τό λέει δμως ρητά, ὥστε, στήν ἀνάγκη, νά ἔχει τρόπο ὑπεκφυγῆς.

[60] Βλ. Μανούσακας, Συλλογή ἀνεκδότων ἐγγράφων, ἀριθ. 39, σ. 80.

[61] Βλ. παραπάνω, σ. 333 καί ὑποσημ. 12.

Ἐπειδή οἱ τρεῖς ἱερές εἰκόνες (τοῦ ἁγίου Μάρκου, τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Γεωργίου) (Πίν. ΙΘ΄α) προδίδουν λεπτή τέχνη δόκιμου ἁγιογράφου, πρέπει ν᾿ ἀναζητήσουμε τόν καλλιτέχνη τους ἀνάμεσα στούς ὀνομαστότερους Ἕλληνες ἁγιογράφους πού ἐργάζονταν ἤ ἁπλῶς διέμεναν κατά τά μέσα τοῦ 17ου αἰώνα στή Βενετία, ὅπως οἱ ἀδελφοί Κωνσταντίνος καί Ἐμμανουήλ Τζάνες, ὁ Θεόδωρος Πουλάκης, ὁ Ἠλιού (Λέος) Μόσκος, ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος, ὁ Ἰωάννης Συρόπουλος κ.ἄ.[62]. Οἱ περισσότεροι ὅμως ἀπ᾿ αὐτούς μαρτυροῦνται στή Βενετία μετά τό 1653 καί ἄρα ἀποκλείονται. Ὁ Κωνσταντίνος Τζάνες μαρτυρεῖται γιά πρώτη φορά τό 1655[63]. Ἐκεῖνοι λοιπόν πού μαρτυροῦνται μέ βεβαιότητα πώς βρίσκονταν στή Βενετία τό 1653 ἦταν ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος, πού στίς 7 Δεκεμβρίου ἐπέτυχε (πιθανότατα μέ τήν ὑποστήριξη τοῦ Βελλεριανοῦ) νά ἐκλεγεῖ δάσκαλος τῆς Ἑλληνικῆς Σχολῆς τῆς Ἀδελφότητας[64], καί ὁ Θεόδωρος Πουλάκης, πού μαρτυρεῖται στή Βενετία τό 1648, τό 1649[65] καί, ὡς μέλος τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας, ἀπό τό 1650 ὥς τό 1655[66]. Ποιός ἀπό τούς δύο αὐτούς εἶναι ὁ πιθανότερος ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Α; Εἶναι δύσκολο νά τό κρίνουμε, γιατί, ἐνῶ γιά τήν ἀπόδοσή τους στόν Σκοῦφο ὑπάρχουν βιογραφικά δεδομένα πού τήν εὐνοοῦν, ἀντίθετα γιά τήν ἀπόδοσή τους στόν Πουλάκη ἔχουμε περισσότερες τεχνοτροπικές, ἀλλά καί παλαιογραφικές ἐνδείξεις. Ἄς τίς δοῦμε κατά σειρά.

Ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος, ἡγούμενος, ὥς τό 1645, τῆς κρητικῆς μονῆς τῆς Χρυσοπηγῆς τῶν Χανιῶν καί γνωστός ἁγιογράφος, μαρτυρεῖται πώς εἶχε στενότατους δεσμούς μέ τόν Ἀθανάσιο Βελλεριανό. Πράγματι, οἱ δύο κληρικοί εἶχαν γνωριστεῖ στήν Κρήτη κατά τήν ἔναρξη τοῦ βενετοτουρκικοῦ πολέμου (1645) καί συνεργαστεῖ στήν ἄμυνα κατά τῶν Τούρκων καί στήν τόνωση τοῦ ἠθικοῦ τῶν ἀμυνομένων, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἴδιος ὁ Σκοῦφος σέ μεταγενέστερη (1665) ἀναφορά του[67]. Τό 1647 ξεκίνησαν, φαίνεται, μαζί γιά τή Βενετία, κατά τή διάρκεια ὅμως τοῦ ταξιδιοῦ χωρίστηκαν, ὁ Βελλεριανός σταμάτησε στήν Κεφαλληνία καί στή Ζάκυνθο, ἐνῶ ὁ Σκοῦφος προωθήθηκε ὥς τήν Κέρκυρα, ἔχοντας μαζί του καί ἀποσκευές («κασέλες») τοῦ Βελλεριανοῦ, καί ἀπ᾿ ἐκεῖ τοῦ ἔγραψε, στίς 25 Ἀπριλίου 1648, δίνοντάς του καί πολλές ἄλλες πληροφορίες, πού μαρτυροῦν τή συνεργασία καί τήν οἰκειότητα πού ὑπῆρχε ἀναμεταξύ τους[68]. Ὁ Βελλεριανός ἔφτασε στή Βενετία κατά τό θέρος ἤ τό φθινόπωρο τοῦ 1648, ὅπως εἴδαμε παραπάνω[69], καί τότε πιθανότατα (ἤ λίγους μῆνες ἀργότερα) πρέπει νά ἔφτασε καί ὁ Σκοῦφος, πού φυσικά θά εἶχε καί ἐκεῖ τήν ὑποστήριξη τοῦ μητροπολίτη καί δέν θά ἔπαψε νά συνεργάζεται μαζί του. Εἶναι ἐξ ἄλλου ἐνδεικτικό ὅτι ὁ Σκοῦφος, καί ὅταν βρισκόταν ἀκόμη μακριά του, τοῦ ἐξεδήλωνε, ἀπό τήν Κέρκυρα, στό παραπάνω γράμμα του, τήν προθυμία του νά προσφέρει στό μητροπολίτη ὅ,τι ἐπιθυμοῦσε ἀπό ζωγραφική ἐργασία: *...ἂν ὁρίζει τίποτας ὡστόσον ἀπὸ ζωγραφικήν, ἡ πανιερότης σου τὸ γινώσκει πὼς ψυχῇ καὶ σώματι μὲ ὁρίζει, καὶ ἂς μοῦ γράψει...*[70]. Θά ἦταν λοιπόν πολύ φυσικό ν᾿ ἀναθέσει στόν Φιλόθεο Σκοῦφο ὁ

[62] Βλ. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, 125-127.

[63] Βλ. Κ. Δ. Μέρτζιος, *Θωμᾶς Φλαγγίνης καί ὁ Μικρός Ἑλληνομνήμων*, ἐν Ἀθήναις 1939, 240. Ἄν κρίνουμε πάντως ἀπό τή (μικρογράμματη) γραφή του σέ δύο εἰκόνες του (M. Chatzidakis, ὅ.π., πίν. 65, ἀριθ. 120 καί 122), δέν ὑπάρχει καμιά ὁμοιότητά της μέ τή (μεγαλογράμματη) γραφή τῶν δύο εἰληταρίων τοῦ χρυσοβούλλου μας.

[64] Κ. Δ. Μέρτζιος, ὅ.π., 177-178. Πρβλ. καί Μανούσακας, Ἀνέκδοτος ἐπιστολή, 263.

[65] Κ. Δ. Μέρτζιος, ὅ.π., 243.

[66] Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, Ἕξ εἰκόνες τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, *Θησαυρίσματα* 13 (1976), 206, σημ. 4 (τῆς σ. 205).

[67] Δημοσιευμένη ἀπό τόν Κ. Δ. Μέρτζιο, ὅ.π. (βλ. ὑποσημ. 48), 275-276. Πρβλ. καί Μανούσακας, Ἀνέκδοτος ἐπιστολή, 262-263.

[68] Βλ. Μανούσακας, ὅ.π., 266-271 (ὅπου καί ἐκτενῆ σχόλια).

[69] Βλ. παραπάνω, σ. 339 καί ὑποσημ. 50.

[70] Βλ. Μανούσακας, Ἀνέκδοτος ἐπιστολή, 269 (ὀρθογραφοῦμε τό χωρίο).

Βελλεριανός τήν καλλιτεχνική διακόσμηση τοῦ ἐγγράφου Α. Ἔχουν ὅμως οἱ τρεῖς ἱερές μορφές πού φιλοτέχνησε ὁ ἄγνωστος μικρογράφος σχέση μέ τήν τεχνοτροπία τοῦ Σκούφου; Ἡ πρόχειρη ἔρευνα πού ἐπιχείρησα στό προσιτό ὑλικό δέν μοῦ προσπόρισε ἐπαρκῆ στοιχεῖα: Κάποιες ὁμοιότητες τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Γεωργίου διαπιστώνονται μέ μορφές τῆς εἰκόνας τοῦ Σκούφου «Ἡ Σύναξις τῶν Ἁγίων Ἀσωμάτων» (1667), πού βρίσκεται στήν Ἰακωβάτειο Βιβλιοθήκη τῆς Κεφαλληνίας[71].

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ὁ Θεόδωρος Πουλάκης, ἐνῶ δέν ἔχουμε γι' αὐτόν μαρτυρημένες σχέσεις του μέ τόν Βελλεριανό, ἔχει ἔργα πού παρουσιάζουν ἀρκετές ὁμοιότητες μέ τίς τρεῖς μορφές τοῦ χρυσοβούλλου μας: μέ τήν κεντρική μορφή τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας (τύπου Βλαχερνίτισσας) τοῦ πλαστοῦ χρυσοβούλλου (Πίν. ΙΘ΄β) ἔχουν ὁμοιότητες ἡ Παναγία τῆς εἰκόνας τοῦ Θεοδ. Πουλάκη «Ἐπί σοί χαίρει», πού βρίσκεται στό Μουσεῖο Μπενάκη[72], καί ἡ Παναγία τῆς εἰκόνας τοῦ Πουλάκη μέ τό ἴδιο θέμα πού σώζεται στή μονή τῆς Πάτμου[73]. Μέ τή μορφή τοῦ ἁγίου Μάρκου τοῦ χρυσοβούλλου μας (Πίν. Κ΄α) παρουσιάζει ὁμοιότητες ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Μάρκου (πρώτη στή δεύτερη σειρά, ἐπάνω ἀριστερά) πού εἶναι ζωγραφισμένη στήν εἰκόνα τοῦ Πουλάκη «Χριστός ἡ ἄμπελος», στήν ἐκκλησία τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στά Μαντζαβινᾶτα τῆς Κεφαλληνίας[74], καί (λιγότερες) στήν εἰκόνα τοῦ Πουλάκη «Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου» πού βρίσκεται στήν ἰδιωτική συλλογή Γ. Καρούζου (Ἀθήνα)[75]. Τέλος, μέ τή μορφή τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ πλαστοῦ χρυσοβούλλου (Πίν. Κ΄β) μοιάζουν κάπως οἱ μορφές τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων στίς εἰκόνες τοῦ Πουλάκη «Τό ἐνύπνιον τοῦ Ἰωσήφ» (Ρώμη, συλλογή Sterbini)[76] καί «Ἡ προσκύνησις τοῦ Ἰωσήφ» (τῆς ἴδιας συλλογῆς)[77]. Ἄς προσθέσουμε ὅτι καί μερικά γράμματα καί συμπλέγματα τῶν εἰληταρίων τοῦ χρυσοβούλλου εἶναι ὅμοια μέ ἀντίστοιχα εἰληταρίων σέ εἰκόνες τοῦ Πουλάκη, ὅπως στήν εἰκόνα «Ἐπί σοί χαίρει» τῆς Πάτμου (*α, ε, ζ, ν, Ω, ΠΡΘ(ΕΝΕ)*)[78].

Ὕστερα ἀπό τίς παραπάνω ἐνδείξεις, εἶναι φανερό ὅτι δέν μποροῦμε νά καταλήξουμε σέ βέβαιο συμπέρασμα γιά τό ἄν ὁ ἁγιογράφος τῆς Βενετίας πού φιλοτέχνησε τήν ἔγχρωμη εἰκονογράφηση τοῦ πλαστοῦ χρυσοβούλλου τό 1653 εἶναι ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος ἤ ὁ Θεόδωρος Πουλάκης. Τό πιθανότερο βέβαια εἶναι τό δεύτερο. Καί στή μιά πάντως καί στήν ἄλλη περίπτωση, οἱ μικρογραφίες αὐτές θά ἦταν ἀπό τά παλαιότερα μαρτυρημένα ζωγραφικά ἔργα των. Ἀφήνουμε τήν ὁριστική λύση τοῦ ζητήματος στούς εἰδικούς μελετητές τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης.

[71] Βλ. Ντ. Κονόμος, *Ἡ χριστιανική τέχνη στήν Κεφαλονιά*, Ἀθήνα 1966, 62, ἀριθ. 33 (βλ. καί σ. 15).

[72] Βλ. Ἰ. Κ. Ρηγόπουλος, *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καί ἡ φλαμανδική χαλκογραφία*, Ἀθῆναι 1979, πίν. 38-39, εἰκ. 43 (βλ. τήν ἴδια εἰκόνα καί στό Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, Ἀθῆναι 1936, πίν. 27).

[73] Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἐθνική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, 1977, πίν. 70-71, εἰκ. 149 καί *Οἱ θησαυροί τῆς Μονῆς Πάτμου*. Γενική ἐποπτεία Ἀθ. Δ. Κομίνης, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1988 (εἰκ. 47).

[74] Βλ. Ντ. Κονόμος, ὅ.π., 68, εἰκ. 39 καί Ἰ. Κ. Ρηγόπουλος, ὅ.π., πίν. 75, εἰκ. 82.

[75] Βλ. Ἰ. Κ. Ρηγόπουλος, ὅ.π., πίν. 106, εἰκ. 115.

[76] Βλ. Ὅ.π., πίν. 10^{α}, εἰκ. 10α.

[77] Βλ. Ὅ.π., πίν. 25, εἰκ. 26.

[78] Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ὅ.π., καί *Οἱ θησαυροί τῆς Μονῆς Πάτμου*, ὅ.π.

Résumé

LE FAUX «CHRYSOBULLE» SYNODAL (1651) DU PATRIARCHE ÉCUMÉNIQUE IOANNIKIOS II CONCERNANT LES PRIVILÈGES D'ATHANASE VELLÉRIANOS, MÉTROPOLITE DE PHILADELPHIE À VENISE

M. I. Manoussakas

L'auteur essaie de prouver que le «chrysobulle» synodal (1651) du patriarche écuménique Ioannikios II concernant les privilèges d'Athanase Vellérianos, métropolite de Philadelphie à Venise, et publié comme authentique par J. Veloudis, *Χρυσόβουλλα καί γράμματα*, Venise 1872, 36-42, n° 8, est un faux, tandisque le document du même contenu, mais sans modifications et sans l'addition d'un paragraphe (juin 1651), publié par l'auteur lui-même (*'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα*, Venise 1968, 63-69, n° 20) est l'original, qui a servi comme modèle à l'autre. Il s'appuie sur la priorité chronologique de l'approbation du second par les autorités vénitiennes (23 janvier 1652 contre 1 septembre 1653 du premier), sur l'authenticité incontestable, du point de vue diplomatique, du second (écrit de la main connue du scribe patriarcal de l'époque) et sur les procédés inusités qui se rencontrent dans le premier (usage des lettres capitales pour le titre, ornements et miniatures de figures sacrées en couleurs, en guise d'encadrement, signatures maladroitement tracées etc.).

L'auteur soutient par la suite que celui qui a fait fabriquer ce faux, à Venise, est Athanase Vellérianos lui-même et explique les raisons pour lesquelles l'extension de sa jurisdiction (contenue dans le paragraphe interpolé) sur toutes les îles ioniennes s'imposait à cette époque de la guerre vénéto-turque. Quant à celui qui exécuta les miniatures en couleurs, sous l'ordre du métropolite Vellérianos, l'auteur propose les peintres d'icônes demeurant à Venise en 1653, Philothée Scouphos ou, plus probablement, Théodore Poulakis.

LES ANCIENNES PEINTURES DE L'ÉGLISE SAINT-GEORGES À KOLOUCHA-KUSTENDIL

NOTES PRÉLIMINAIRES

LILIANA MAVRODINOVA

A Koloucha, ancien village au Sud-Ouest de Kustendil, aujourd'hui faubourg de la même ville, se trouve l'église médiévale de Saint-Georges. Après la liberation du pays du joug turc en 1878, l'église était en ruines. Grâce à la sollicitude d'un donateur local elle fut restaurée et recouverte de peintures murales[1], sans grande valeur esthétique. Des peintures médiévales n'etaient laissé visibles que deux effigies sur le pilier nord devant l'iconostase actuelle. J. Ivanov, qui a mentionné le premier ce monument, affirme[2], qu'avant d'être restaurée, l'église possédait deux couches de peintures murales médiévales, la première (la plus ancienne) d'elles, avec des inscriptions en langue slave.

L'église, au plan de la croix inscrite (dimensions 10 m de longueur, 8.70 m de largeur sans le narthex), est bâtie en briques, chaque rangée de briques en saillie alternant avec une rangée reculée cachée sous une bande de mortier (Pl. 170). C'est une technique qui caractérise les constructions byzantines des VI-XIe siècles. En Bulgarie elle est attestée en premier lieu dans les monuments du XIIe siècle[3]. En ce qui concerne l'intérieur de l'église, il faut noter l'existence de six piliers. A part les quatres, portant la coupole (ces quatre piliers sont rattachés aus murs voisins par des arcs), une paire complémentaire, qui rallonge la nef à l'Est, c'est-à-dire qui assurent une espace plus profonde pour le chœur.

L'église a été étudiée sommairement par A. Grabar en 1921[4]. Il présente le plan de l'édifice et mentionne les deux effigies de l'ancienne peinture, en les datant des XIIe-XIVe siècles (Fig. 1). En 1931 N. Mavrodinov entreprend une étude minutueuse de l'architecture de l'église[5]. Il date sa construction vers le XIIe siècle en la situant après l'église de Zémén, d'après le plan, les absides mi-cylindriques, les niches sur les façades, etc.

Etudiant l'évolution de la peinture murale en Bulgarie médiévale, l'auteur du présent article[6] a daté les deux effigies de l'ancienne peinture, seuls visibles alors, du XIIIe siècle, en les comparant avec celles de l'église Saint-Nicolas près de Melnik et à d'autres monuments.

Il y a quelques années le restaurateur Plamen Petrov, ayant pour thème de licence une étude

[1] J. Ivanov, *Severna Makedonija*, Sofia 1906, 261-262, 316.

[2] *Ibid.*, 262.

[3] N. Mavrodinov, *Ednokorabnata i krăstovidnata cărkva po bălgarskite zemi do kraja na XIV vek.*, Sofia 1931, 106.

[4] A. Grabar, Niakolko srednovekovni pametnici iz zapadna Bălgaria, *Annuaire du Musée National Bulgare pour 1921*, 293-295.

[5] N. Mavrodinov, *op.cit.*, 102, fig. 123-125; id., *Starobălgarskoto izkustvo XI-XIII vek.*, Sofia 1966, 20-21, fig. 15-16 (après les découvertes récentes, il fut évident que l'église de Zémén, comme l'avait affirmé Mavrodinov, a été bâtie au XIe siècle: v. L. Mavrodinova, *Zemenskata cărkva*, Sofia 1980, 10-11, 15-24.

[6] L. Mavrodinova, *Osnovni nasoki i stilovi tendencii v razvitieto na bălgarskata monumentalna živopis do kraja na XIV vek.*, Sofia 1979 (manuscrit à l'Institut des problèmes de l'Art), 36.

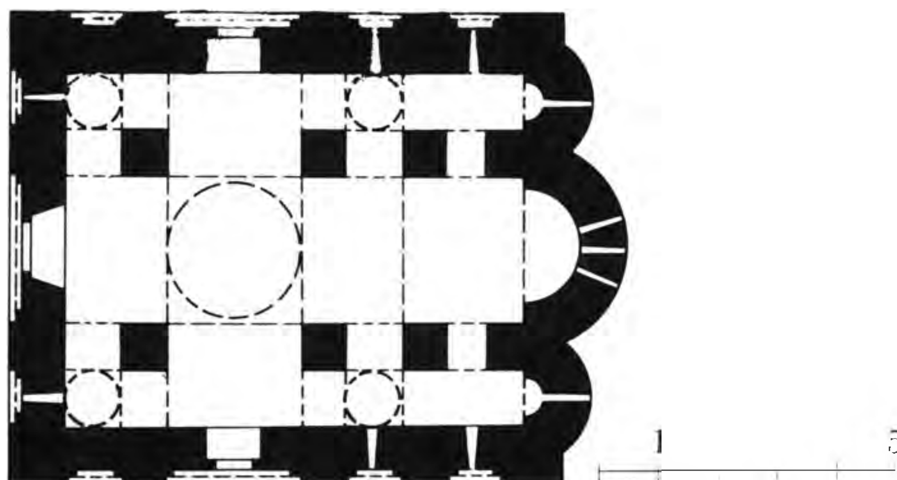


Fig. 1. L'église Saint-Georges à Kouloucha (A. Grabar).

physico-chimique des peintures murales des deux premières (anciennes) couches de cette église[7], a enlevé à plusieurs endroits du premier registre, en premier lieu sur les piliers et dans l'abside, la peinture du XIXe siècle et a mis au jour un certain nombre d'effigies des trois couches médiévales. Il a fait des sondages à differents points dans toute la nef, mais sauf sur les piliers et dans le chœur il n'a trouvé qu'un seul fragment sur le mur occidental. N'ayant pas pour but l'étude des traits stylistiques et l'iconographie, et encore moins la datation précise de ses découvertes, il s'est arrêté de notre point de vue à mi-chemin dans son entreprise.

Avec l'aimable autorisation des deux restauratrices responsables de ce monument — Mme L. Krassovska-Raïnova et son succésseur Mlle A. Mazakova —, nous nous permettons de présenter ces notes préliminaires qui, vu l'état actuel des découvertes, laissent de loin à désirer, d'autant plus, que pas un seul visage de la première couche n'a pas été découvert jusqu'à présent. Cependant, il nous semble utile de publier quand même ces découvertes, car elles portent une information intéressante sur l'évolution de l'iconographie et du système décoratif pendant une période de laquelle nous ne possedons qu'un nombre restreint de monuments.

Des vestiges de la deuxième couche de peinture ont été découverts dans le premier registre de l'abside centrale; sur les pilastres séparant les trois absides; sur les deux piliers dans le chœur, ainsi que sur les piliers dans la nef. Des effigies dans l'abside centrale et sur les deux murs adjoints du béma on ne voit que les pans inférieurs des sticharia (tuniques) à clavis des Pères de l'Eglise — deux dans l'abside même et deux juxtaposés sur les murs latéraux. Ils sont tournés vers l'Est où un rectangle au dessous de la fenêtre doit représenter la Table d'autel. Une draperie, attachée à des anneaux est peinte sur le socle de l'abside. Sur les deux piliers à l'Est qui font partie du chœur, deux autres évêques sont représentés en face. Ils sont les mieux conservés de cette peinture. Celui sur la face sud du pilier nord-est, dont on voit une partie de la barbe noire (Pl. 171a), porte un livre fermé dans la

[7] La thèse, soutenue en Pologne, ne m'a pas été accessible.

main gauche, qu'il montre avec sa droite. Son pendant sur le pilier sud-est semble faire les mêmes gestes (il n'est conservé que jusqu'aux coudes) (Pl. 171b). Ils portent tous les deux des tuniques (sticharia) grises et des phélonions rouges-brique. On voit également un orarion blanc aux contours roses et des croix noires, qui a des petites franges trilobés en bas. L'épitrachélion (étôle) ocre doré est garni d'un treillis de losanges dans lesquels quatre petits traits forment des fleurettes quadrilobées. L'épigonation au dessus de la hanche droite, orné d'un rinceau rouge à dessin compliqué, est bordé de grandes perles jaunes, de même, que les manchettes (epimanika).

Un autre évêque est représenté sur le mur étroit au Nord de l'abside du diaconicon. Il porte un phélonion blanc aux ombres vertes et un épitrachélion rouge brunâtre, aux contours en ocre. Sur la face sud du pilier sud-est dans le chœur, du côté du diaconicon, deux longues jambes nues apartiennent probablement à l'effigie d'un anachorète ou bien à saint Jean-Baptiste. Sur la face nord du pilier nord-est, dans la prothèse, on discerne les fragments des figures de sainte Marie d'Egypte et de saint Zosimas. Deux autres figures de cette même couche ont été découvertes sur le pilier sud devant l'iconostase. La figure sur la face sud du pilier porte une tunique blanche, avec une large bordure en ocre, ornée de rouge et de noir. De sa droite le saint tient une boîte ornée d'une rangée de grosses perles jaunes, semblables à celles sur les manchettes du saint évêque sur le pilier nord-est. Les vestiges d'une inscription et cette boîte nous font croire qu'il s'agit du saint guérisseur, Pantéléimon.

Le saint sur la face orientale du même pilier a la tunique rouge-brique clair, aux ombres grises et rouges, avec des clavis et une large bordure également rouges. Un loron orné d'un large rinceau nous fait croire qu'il porte une dalmatique, ce qui correspond bien à la chlamyde rouge sur ces épaules. C'est un autre saint guérisseur, probablement saint Côme, le frère de Damien[8].

Dans les deux passages, réunissant les trois parties du chœur, nous trouvons les figures de quatre diacres. Ce sont les effigies les plus intéressantes au point de vue iconographique. Tous les quatre sont représentés en trois-quarts, en marche. Ceux sur les faces est des deux piliers se dirigent à grands pas vers les chapelles latérales (la prothésis et le diaconicon). Ils tiennent d'une main, couverte de l'antimension rouge foncé, orné d'une croix dorée[9], un artophorion (ou une pyxide?), qu'ils soutiennent de l'autre main, aux doigts de laquelle est accroché un encensoir à chaîne. Le récipient de cet encensoir a la forme d'un calice (Pl. 172a-b). L'artophorion, une boîte ornée de pierres précieuses, a un couvercle cônique en forme de corolle à plusieurs pétales et une bordure aux grosses perles, déja connues. C'est le même ornement qu'on trouve sur l'encensoir. De l'épaule gauche du diacre sur le pilier nord-est pend un mince orarion blanc, orné d'une petite croix noire[10].

Les diacres représentés sur les deux pilastres, séparant les trois absides du chœur, en face du couple précedant (Pl. 173a), s'achéminent vers l'abside centrale, vers la table d'autel, en portant, eux aussi, l'artophorion et un encensoir. Ici l'encensoir est doré (couleur ocre) au fin contour rouge. Il a la forme d'un calice peu profond, presque cylindrique, aux murs légèrement concaves, ornés de perles

[8] Dans l'iconographie des deux couples de frères guérisseurs et anargyres Côme et Damien — 1 juillet et 1 novembre — la différence est minime: M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris 1845 (repr. New York, s.d.), 329-330.

[9] Avant le XIVe siècle l'antimension n'était orné que d'une croix dorée: R. Taft, The Great Entrance, *OrChrAn* 200 (1978), 217, n. 134; v. aussi V. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moscou 1986, pl. 170, 205 etc.

[10] Les mêmes croix formées par cinq points, se trouvent sur l'orarion du diacre Euplos dans les peintures de Panaghia ton Chalkéon à Thessalonique: K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, pl. 9, ainsi que la forme de l'encensoir.

blanches et de pierres précieuses. Les mains de ces deux diacres sont moins élevées et leur marche plus modérée, plus solennelle.

Les sticharia de tous les diacres sont blancs, à large bordure rouge-brique ornementée. Les habits du couple sur les pilastres sont modelés avec des ombres ocre et brique, tandis que ceux sur les piliers portent des sticharia aux ombres ocre et vert transparent. Sur la manche du diacre, dont la figure est le mieux préservée, celui représenté sur le pilier nord-est, des minces plis parallèles, de type très spécifique, rappellent les illustrations des manuscrits du XIe siècle.

Les figures de tous ces saints se dessinent sur un fond bicolore — vert olive (ocre et noir) en bas (terre), et bleu sombre, presque noir (ciel) dans la partie supérieure.

Au dessous de l'effigie sur le pilier sud-est sont encore visibles les fragments d'une imitation peinte de revêtement en marbre — des larges lignes irrégulières noires et blanches[11].

Sur les profils devant la conque de l'abside court une bande ornementée, recouverte partiellement d'une deuxième. La première représente une tresse quadruple desserrée en ocre, dans les interstices en forme de losanges de laquelle se trouvent des petites rosettes rouges quadrilobées. La bande de la seconde couche de peinture, sur le profil au Sud de l'abside, montre des larges feuilles en forme de trapèze renversé, alternantes rouges et vertes, flanquées de petites tiges. Une autre bande ornementée se trouve sur la face occidentale du pilier nord-est, derrière l'iconostase. D'une tige noire ornée de petits cercles jaunes, sortent trois bandes, formant une large torsade — une jaune, une noire (parsemée de petites vrilles et des groupes de trois points blancs) et une rouge. Sur le profil réciproque du pilier sud-est on voit des triangles en brun rougeâtre et noir qui enferment, eux aussi, des petites vrilles. Ils appartiennent à la seconde peinture (ou même à une troisième, encore plus tardive)[12]. Les ambrasures des fenêtres du tambour de la coupole portent, elles aussi, des bandes ornementales. Dans les fenêtres nord et est un rinceau abondant et peu épais, blanc sur fond noir, semble être imité (plus tard?) d'une manière moins habile, au contour brun sur un fond ocre, dans la fenêtre du Sud.

Les petits triangles et deux fleurettes, sur une couche de nivelage en crepi au dessus du premier registre de la face nord du pilier sud-est ne sont probablement qu'un croquis pour une autre bande ornementale, qu'on n'a pas découvert jusqu'à présent dans l'église.

Le fragment de la peinture ancienne sur le mur occidental, au Sud de la porte d'entrée, est presque illisible. Il semble représenter une grotte et une figure à l'intérieur (saint Elie?).

Les effigies de cette peinture, en premier lieu celles sur les deux piliers dans le chœur, ont des figures sveltes, légères, d'un dessin raffiné. Les figures des diacres dans les passages sont un peu plus hautes que celles des évêques, mais c'est compensé par leurs têtes inclinées et la flexion des genoux. Les plis des vêtements, de préférence parallèles, rallongent davantage les figures. Le modelé des mains est réalisé sur un fond vert olive, qui forme les ombres, par de nuances superposées d'ocre diluée à la chaux, qui s'éclaircissent graduellement. La légère transparence des couleurs discrètement harmonisés et des fines lumières des étoffes, surtout les petits traits blancs parallèles sur les pans renversés des habits, rappellent la miniature byzantine du dernier quart du XIe siècle[13]. Les peintures murales les plus proches de point de vue stylistique sont celles de Sainte-Sophie d'Ohrid et de Panaghia ton

[11] Cf. S. Boyd, The church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its wall paintings, *DOP* 28 (1974), 286-291, fig. 8.

[12] Z. Janc, *Ornamenti fresaka*, Belgrade 1961, pl. III.

[13] V. Lazarev, *op.cit.*, pl. 196-205 et autres.

Chalkéon de Thessalonique[14], mais celles de Kaloucha ne possèdent pas la sévère monumentalité hiératique des premières. Le contour s'est estompé, le nombre des plis parallèles a diminué, les ombres sont plus légères et transparentes, les figures elles-mêmes sont devenues incorporelles, immatérielles. Les fines nuances du rouge-brique et du gris-perle des vêtements renforcent cette impression. Il existe un autre monument, où l'on trouve certains éléments semblables d'ordre iconographique. Ce sont les peintures murales de la première couche à l'église Panaghia Amasgou à Monagri, Chypre, que S. Boyd date du premier quart du XIIe siècle[15]. On retrouve dans les mains du saint diacre Athanasios Pentaskinos une pyxide au même couvercle, que celle sur le pilier nord-est et aux ornements semblables à celui de l'encensoir sur le pilastre nord-est entre l'abside centrale et celle de la prothèse. De plus, le saint tient la pyxide d'une main couverte de l'antimension et d'une doight de la main gauche un encensoir à trois chaînes. Nous voyons aussi les rangées de grosses perles et certains autres motifs semblables sur les epitrachélia des saints évêques. L'imitation de revêtement en marbre sur le socle est, lui aussi, presque identique[16]. Nous devons faire la remarque que le méandre (la grecque), dont un trait est oblique, qui décore le devant de la Sainte Table à Monagri, orne le profil de l'abside dans le diaconicon de Sainte-Sophie d'Ohrid (première moitié du XIe siècle), ainsi que dans des peintures du même XIe siècle en Cappadoce et même dans un manuscrit géorgien du Xe siècle[17]. Malheureusement, pas un seul visage des peintures de ce peintre n'a subsisté, pour nous permettre une comparaison plus poussée. Les plis parallèles et en V des vêtements sont, elles aussi, assez proches, ainsi que les lignes elliptiques sur les sticharia des diacres. Mais les figures à Koloucha ont un dessin plus raffiné. Les fins traits parallèles sur les pans des habits, les proportions même des figures, les rapprochent des monuments, surtout de la miniature constantinopolitaine, du dernier quart du XIe siècle.

Ce qui attire en premier lieu notre attention dans les anciennes peintures de Saint-Georges à Koloucha, c'est le fait que les quatre diacres dans les passages entre l'abside centrale et les deux chapelles latérales du chevêt de l'église sont représentés de trois-quart en marche, c'est-à-dire circulant entre les trois locaux du chœur (Pl. 174a-b). C'est un cas unique, à notre connaissance, dans la peinture murale de l'époque, les saints diacres ayant été représentés en face dans tous les monuments bien connus[18]. Des diacres en marche, prenant part à la procession de la Grande Entrée, c'est-à-dire dans le Mélismos, ne sont représentés qu'à partir du milieu du XIIIe siècle, et cela, en tant qu'excep-

[14] P. Miljković-Pepek, *Materijali za makedonskata srednjovekovna umetnost. Freskite vo svetilišteto na crkvata Sv. Sofija vo Ohrid*, Zbornik, Musée archéologique, Skopje 1956, *passim*; V. Djurić, *Crkva Svete Sofije u Ohridu*, Belgrade 1963; K. Papadopoulos, *op.cit.*, *passim*.

[15] S. Boyd, *op.cit.*, 286-291, fig. 12-13, 17 et pl. en couleurs; A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres 1985, 238-240.

[16] V. plus haut, n. 11.

[17] Z. Janc, *op.cit.*, fig. 11; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, pl. 287, 293, 436 (XIe siècle); T. Ševjakova, *Ornamental'naja živopis rannego srednevekov'a Gruzii*, Tbilisi 1983, fig. 59, 60.

[18] V. note 10; S. Boyd, *op.cit.*, fig. 12; S. Pelekanidis - M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athènes 1985, pl. 7, 10; V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974, pl. 2; V. Lazarev, *op.cit.*, pl. 170; N. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, Thessalonique 1981, fig. 13, 15, 190-193, 195, 319, pl. 43, 61-62; L. Mavrodinova, *Cărkvata Sveti Nikola pri Melnik*, Sofia 1975, pl. 16, 18; M. Χατζηδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό, *ΔΧΑΕ*, Δ', Α' (1959), pl. 38-39 etc. Ce ne sont que les anges-diacres portant des rhipidia, représentés dans l'Eucharistie (c'est-à-dire dans la Liturgie Divine), qui se tournent vers l'Est, v. p.ex. V. Lazarev, *op.cit.*, pl. 166, 233 etc.

tion, dans quelques peintures de la Crète[19]. Nous connaissons bien le fait, qu'au XIe siècle les Saints Pères de l'Eglise — saint Basile le Grand, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze et saint Athanase d'Alexandrie — sont représentés sur les parois de l'abside eux aussi en face. Comme l'a bien démontré Mme G. Babić, les Saints Pères se tournent vers l'Est dans les peintures murales, toutefois d'après les monuments préservés, vers la fin du XIe et pendant le XIIe siècle[20] et cela doit refléter les discussions christologiques de l'époque, concernant les deux natures du Christ et plus concrètement la question si le Christ est seulement le sacrifice pour la Rédemption des péchés des mortels ou bien en même temps, celui qui reçoit le sacrifice eucharistique en tant que consubstantiel au Dieu-Père.

Mais nous avons un monument plus ou moins contemporain à nos fresques ; c'est le rouleau liturgique illustré, d'origine constantinopolitaine, actuellement au Patriarcat grec de Jérusalem (Stavroù 109)[21]. On y trouve les représentations de saint Basile le Grand et de saint Jean Chrysostome tournés vers la Vierge à l'enfant, symbole de l'Incarnation. On peut voir aussi des anges-diacres portant les Saintes espèces, ainsi que des encensoirs. Ces derniers se dirigent vers la représentation du Christ officiant derrière la Table d'autel, flanqué par deux autres anges-diacres, les rhipidia en main, et les douze apôtres. Comme l'a bien remarqué A. Grabar[22], c'est une représentation de la Liturgie Divine, de la Grande Entrée solennelle, quand les oblats sont transportés du skevophylakion sur la Sainte Table, pour le sacrifice mystique de l'Eucharistie. R. Taft et L. Mirković sont d'accord[23], que la procession de la Grande Entrée n'existait pas dans le rite de la Grande Eglise avant le VIe siècle. D'abord les oblats étaient simplément portés par le diacre du skevophylakion, qui se trouvait hors de l'Eglise, à la Sainte Table, pendant que les prêtres se préparaient pour l'anaphora.

Est-ce-que les effigies des quatre diacres de Kaloucha reflètent cette ancienne pratique de la Grande Eglise, ou bien reflètent-elles d'une manière symbolique le transport des oblats durant la Grande Entrée, il est difficile de dire avec certitude. Le fait que les artophoria et les encensoirs diffèrent de forme et d'ornement chez les deux couples, que ceux qui sont portés vers la Sainte Table sont dorés, tandis que les autres (que les diacres rapportent aux pastophoria après la communion), en argent, laissent à croire que c'est bien l'ancienne pratique qui est représentée. Mais les Pères de l'Eglise tournés vers l'Est ne nous permettent pas de l'affirmer avec certitude, d'autant plus, que les diacres sur les pilastres pourraient être considérés comme participants à leur procession. De toute façon, ces effigies sont uniques à notre connaissance dans l'art de l'époque. D'après le style et les parallèles iconographiques nous croyons pouvoir dater ces peintures de Koloucha de la fin du XIe au milieu du XIIe siècle.

A cette époque Kustendil (la ville médiévale Velboujd) faisait partie de l'archevêché d'Ohrid[24]. A

[19] K. Μυλοποταμιτάκη, Οι τοιχογραφίες της κόγχης του Αγίου Γεωργίου στο Μέρωνα Αμαρίου, *Λύκτος*, B, Héraclion 1986, 99-115, fig. 7-8, 12.

[20] G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Amnos et devant l'Hétimasie, *FrühMitAltSt* 1968, 2, 368-386; V. Djurić, Fresques du monastère de Veljusa, *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses*, Munich 1958, 112-121; P. Miljković-Pepek, *Veljusa*, Skopje 1981, 157-173, dessins 1-31.

[21] A. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, II*, Paris 1968, 469-496; III, pl. 121-134.

[22] *Ibid.*, 476-478, pl. 128.

[23] R. Taft, *op.cit.*, 426-427 et *passim* ; L. Mirković, *Pravoslavna liturgika. Drugi, posebni deo*, Belgrade 1982, 83. V. aussi J. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, *passim*.

[24] J. Ivanov, *Bălgarski starini iz Makedonia*, Sofia 1931, 547-555.

partir de 1090, pendant deux ou trois décennies archevêque d'Ohrid est le disciple de Michel Psellos, ancien rhéteur et diacre de la Grande Eglise, Théophylacte d'Ohrid[25], l'auteur de la Vie détaillée de saint Clément d'Ohrid, de la Vie des Quinze martyrs de Tibériopolis (Stroumitsa) etc. C'est peut-être avec la sollicitude de cet illustre personnage qu'on pourrait expliquer la haute qualité artistique, ainsi que l'iconographie inhabituelle des anciennes peintures de Koloucha, leur parenté avec les peintures de Thessalonique et même de la capitale byzantine.

La seconde couche de peintures n'était attestée jusqu'à présent que sur les faces nord et est du pilier nord devant l'iconostase toujours dans le premier registre. Au dessous d'elles on aperçoit de petits bouts de la toute première couche[26]. Sur la face nord on voit l'effigie d'un saint évêque en phélonion d'un rouge brunâtre, un epitrachélion ocre dorée, sobrement ornementé et des manchettes (epimanika), où l'on retrouve les bordures de grosses perles, connues de la peinture dans l'autel. Il est barbu et aux cheveux blancs. Son visage au contour brun foncé est modélé avec des ombres d'un brun doux qui se confondent graduellement, des fines lignes rouges marquant les rides (Pl. 173b). Sa petite bouche a de fraîches levres roses. Il tient un livre fermé de sa main gauche, bénissant des trois doigts de sa droite. Son corps a les formes solides, bien bâties et diffère visiblement des figures délicates de la peinture dans le chœur. Les couleurs saturées renforcent cette différence. La plupart des lettres formant l'inscription avec son nom sont encore visibles: (EP)ΜΩΛΑΟ(S); c'est bien le prêtre de Nikomédie, le précepteur du saint guérisseur Pantéléimon, saint Hermolaos (26. VII.)[27]. La figure de son voisin, sur la face occidentale du même pilier est très abîmée. On ne voit que l'ovale d'un visage imberbe aux ombres verdâtres et au mêmes levres fraîches et un rouleau ficelé dans les mains du saint. Heureusement, ici l'inscription portant le nom est intacte: ΔΑΜΗΑΝΟS. C'est le frère de saint Côme, le saint guérisseur, l'anargyre Damien[28]. Il paraît, que les deux piliers devant l'autel portaient d'origine les effigies des saints guérisseurs (v. plus haut). Pour une station balnéaire bien connue, comme Kustendil (l'antique Pautalia) c'est d'ailleurs tout naturel[29].

Nous avons étudié ces deux effigies seules visibles alors à Koloucha en 1979, en les datant du XIIIe siècle[30]. En tant que parallèles étaient attirés les peintures sorties de la main du second peintre à Saint-Nicolas de Melnik (XIIe-XIIIe siècles)[31]. Au cours de 1990 Mlle Mazakova a procédé au nettoyage de ces deux effigies. Elle a découvert des peintures de cette même couche et sur la face occidentale de ce même pilier, ainsi que sur les deux piliers à l'Ouest de la coupole. Sur la face orientale du pilier nord-est devant le chœur fut découverte l'effigie de saint Nicholas — le seul visage mieux conservé de cette peinture, qui présente une grande parenté avec celui de saint Hermolaos.

Les piliers voisins du mur occidental de l'église portent des effigies de saints guerriers et de saintes. Les faces vis-à-vis l'une de l'autre, ainsi que les faces orientales présentent quatre saints guerriers — saint Ménas est le seul reconnaissable, par le médaillon avec la tête du Christ sur le tablion de sa chlamyde. Ils portent tous les quatre des longues tuniques et chlamydes, ornées de

[25] *Ibid.*, 564-569.

[26] Je remercie les collègues de l'Institut National des Monuments Historiques, Sofia, pour cette information.

[27] V. aussi la Vie de saint Pantéléimon, 28. VIII.

[28] V. plus haut, n. 8; S. Pelekanidis - P. Christou *et al.*, *Treasures of Mount Athos*, I, Athènes 1974, pl. 269; II, 1975, pl. 278-279, ainsi que: *Il Menologio di Basilio II* (*Codices e Vaticanis selecti*, VIII), Torino 1907, pl. 259.

[29] J. Ivanov, *op.cit.* (n. 1), 6 sq., 254-258 et *passim*.

[30] V. plus haut, n. 6.

[31] L. Mavrodinova, *op.cit.* (n. 18), pl. 24, 31.

«fleurs de lys»[32]. Sur les deux autres faces de ces piliers sont représentées les saintes Barbe et Kyriaki, sur les faces occidentales en habits de diaconesses, sainte Catherine en costume impérial sur la face septentrionale du pilier sud-ouest et une sainte au maphorion du côté nord du pilier nord-ouest. L'imitation de revêtement en marbre sur les socles de ces piliers est le même que dans l'autel, les matériaux qui composent les couleurs aussi. Mais les figures dans le naos sont plus massives, aux larges épaules et visages, et le modelé des étoffes et de la carnation diffère aussi de celui dans le chœur. Elles appartiennent à la main d'un peintre, qui suit une différente tendance dans l'évolution de la peinture de l'époque.

Sur les faces nord et ouest du pilier sud et la face sud du pilier nord devant l'iconostase, on voit aussi les fragments d'une troisième couche de peinture, qui diffèrent visiblement des celles sur le pilier nord. Saint Jean-Baptiste est représenté sur la face nord en martyre, sa tête décolée dans la main gauche. Il est habillé d'une tunique rouge-foncé et une cape verte grisâtre, doublée de fourrure (c'est le manteau de saint Elie). La figure se dessine sur un fond ocre, qui a l'air d'une natte de roseau entrelassée.

Sur la face occidentale on voit d'abord les vestiges d'une figure de la peinture primitive, dans un état délabré. Elle est coupée à mi-hauteur par une bande rouge, au-dessus de laquelle est représenté un saint en mi-figure, en tunique rouge-claire et cape verte (vert minérale), un rouleau déployé dans la main gauche. On voit des fragments d'une large barbe noire, mais du visage il ne reste plus rien. Vis-à-vis de saint Jean-Baptiste, sur le pilier nord se trouve la figure du saint Sava de Serbie.

D'après nous, ces effigies semblent avoir une datation beaucoup plus tardive, que les effigies de la deuxième couche de peinture. Le dessin est grossier, le modelé — moins habile, et le vert spécifique pour ces deux effigies — terne et pâteux. Le fait que la seconde figure coupe en deux la figure de la peinture primitive, renforce notre hypothèse. C'est une peinture exécutée après la chute du royaume bulgare, probablement au cours des XVIe-XVIIe siècles, ce qui est difficile à préciser, vu l'état des peintures.

Nos notes préliminaires avaient pour but d'informer sur certains nouveaux traits intéressants dans les anciennes peintures de l'église Saint-Georges à Kaloucha, découvertes récemment. Une publication plus détaillée ne sera possible qu'après l'enlèvement de la peinture du XIXe siècle.

[32] K. Wessel, *Byzanz*, Munich 1979, pl. 154 (XIe siècle); V. Lazarev, *op.cit.*, pl. 238.

Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΡΙΤΖΟΥ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ ΚΑΙ Η ΕΞΑΡΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΑ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

Η εικόνα[1] έχει τοξωτή απόληξη και οι διαστάσεις της είναι 0,48 × 0,29 μ. Είναι τέμπερα πάνω σε ξύλο, με λινό ύφασμα και γύψινη προετοιμασία. Έχει καθαριστεί σε βάθος και φέρει μερικές και ανώδυνες επεμβάσεις συντήρησης. Κάτω και αριστερά στο λαδοπράσινο έδαφος, μπροστά από τη νεκρική κλίνη της Παναγίας, φέρει νεότερη επιγραφή με το όνομα του κρητικού ζωγράφου του 15ου αι. Ανδρέου Ρίτζου. Σχετική εργαστηριακή έρευνα αποκάλυψε τα ίχνη της γνήσιας υπογραφής του κάτω από τη νεότερη επιζωγράφηση[2]. Η Κοίμηση του Λονδίνου, άγνωστο μέχρι τώρα έργο του Ανδρέου Ρίτζου, προστίθεται στα λίγα με υπογραφή έργα του[3] και απ' αυτή τη θεώρηση παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εικονογραφία της εικόνας, η οποία συνδέεται, όπως θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε, με τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αι.

Η παράσταση της Κοίμησης[4] εικονίζεται σε χρυσό κάμπο, ασφυκτικά γεμάτο και μπροστά από δύο ψηλά κτίρια, που ενώνονται μεταξύ τους με τοίχο σε σχήμα υπερυψωμένου τόξου (Πίν. ΚΑ΄). Στην κορυφή του τόξου γράφεται κυβόσχημος πυργίσκος. Στην πλάγια πλευρά των κτιρίων και πίσω από το δώμα προβάλλουν τα φουντωτά φυλλώματα δένδρων. Το σκήνωμα της Παναγίας, με τα χέρια σταυρωμένα ψηλά στο στήθος, είναι πάνω σ' εντυπωσιακά μεγάλη νεκρική κλίνη. Ψηλή και ραδινή, η μορφή του Χριστού ζωγραφίζεται μέσα σε διπλή οξυκόρυφη και ακτινωτή δόξα, στο κέντρο και πίσω από το νεκροκρέβατο. Γυρίζει τον κορμό προς τα δεξιά και φέρνει το πρόσωπο σχεδόν κατά μέτωπο. Κρατάει και με τα δύο του χέρια, καλυμμένα από το ιμάτιό του, την ψυχή της Παναγίας σε μορφή πολύ μικρού σπαργανωμένου βρέφους. Μεγάλο εξαπτέρυγο χερουβείμ, με ανοιχτές τις πλάγιες φτερούγες του, εικονίζεται στην κορυφή της δόξας του Χριστού και σκιάζει το κεντρικό θέμα. Δύο ολόσωμοι άγγελοι στη δεύτερη και ομόκεντρη δόξα του Χριστού σεβίζουν με τα χέρια στο στήθος. Δύο επίσης μικρά αγγελούδια, που θρηνούν με τα χέρια στο πρόσωπο, καλυμμένα από το ιμάτιό τους, πετούν προς την Κοίμηση ψηλά στο χρυσό βάθος και κάτω από τις ανοιχτές πύλες του ουρανού. Ο ουρανός δηλώνεται με δύο επάλληλα τμήματα ομόκεντρων κύκλων κάτω από την τοξωτή απόληξη της παράστασης.

[1] Δημοπρατήθηκε στου Christie's του Λονδίνου τον Απρίλιο του 1988 (βλ. *Christie's London, Icons, Russian Pictures and Works of Art*, Thursday 21 April 1988, αριθ. κατ. 65) και βρίσκεται τώρα σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας.

[2] Η εργαστηριακή έρευνα έγινε στο Βυζαντινό Μουσείο από τον Σταύρο Μπαλτογιάννη.

[3] Για τα ενυπόγραφα έργα του Ανδρέου Ρίτζου, βλ. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venise 1974 (στο εξής: Les débuts), 169-211 (ανατύπωση: *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976).

[4] Για την εικονογραφία της Κοίμησης, βλ. L. Wratislaw-Mitrović - N. Okunev, La Dormition de la Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, *Byzantinoslavica* 3 (1931) (στο εξής: La Dormition), 134-173.

Οι απόστολοι, οι ιεράρχες και όλα τα άλλα δευτερεύοντα πρόσωπα της Κοίμησης συνωθούνται στις άκρες και σε απόσταση από τις δύο, σε σταυρική διάταξη, κεντρικές μορφές του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίες μένουν μ' αυτό τον τρόπο ουσιαστικά μόνες και σημαίνουσες.

Από το πλήθος των μορφών που μοιράζονται σε δύο ομίλους, με νοηματική και εικονογραφική αντιστοιχία και σχέση μεταξύ τους, διακρίνουμε σε πρώτο επίπεδο τους κορυφαίους αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Ο Πέτρος, αριστερά και μπροστά από τη νεκρική κλίνη της Παναγίας, γέρνει και θυμιάζει το σκήνωμα με θυμιατήριο που κρατάει στο δεξί του χέρι τεντωμένο προς τα δεξιά. Στην κίνηση αυτή ανταποκρίνεται ο Παύλος, ο οποίος εικονίζεται απέναντι και δεξιά, στα πόδια του κρεβατιού, με το θλιμμένο του πρόσωπο ακουμπισμένο στο δεξί του χέρι και το αριστερό απλωμένο προς τα αριστερά. Σε δεύτερο επίπεδο και σε ιδιαίτερα τιμητική θέση[5] εικονίζεται, αριστερά, ο Ιωάννης, σκυμμένος πάνω από το πρόσωπο της Παναγίας και δεξιά νέος ιεράρχης, που σκύβει προς το σκήνωμα και θυμιάζει με βυζαντινό «κατσίον». Ακολουθούν δύο ζεύγη αποστόλων, ένα για κάθε πλευρά, με το «μακρυγένη», όπως χαρακτηρίζεται από την Ερμηνεία, Ματθαίο[6] δίπλα στο «στρογγυλογένη» Μάρκο[7] αριστερά και το χαρακτηριστικά «ολιγογένη» Λουκά[8] κοντά στον Σίμωνα τον Ζηλωτή[9], όπως πάντα «γέροντα φαρακλό και στρογγυλογένη», δεξιά. Οι δύο αυτές ομάδες κορυφώνονται με δύο γέροντες ιεράρχες, ένα σε κάθε πλευρά, οι οποίοι κρατούν με τα καλυμμένα από το φαιλόνι τους χέρια ευαγγέλιο, ανοιχτό ο αριστερός και μισάνοιχτο ο δεξιός. Πίσω τους συνωθούνται οι υπόλοιποι απόστολοι και οι γυναικείες μορφές, μαρτυρημένες σαν οι φίλες της Παναγίας, που βρίσκονταν εκεί την ώρα της Κοίμησης. Αριστερά διακρίνεται ο «κατζαρομάλλης» Ανδρέας[10] ανάμεσα στο νεαρό αγένειο απόστολο, που ταυτίζουμε με τον Φίλιππο και τον «αρχιγένη» Ιάκωβο του Αλφαίου[11]. Δεξιά και πίσω από τον επίσκοπο του δεξιού ομίλου αναγνωρίζονται ο Βαρθολομαίος και ο αγένειος Θωμάς, που μόλις διακρίνεται πίσω του.

Στην ταύτιση των αποστόλων βοήθησαν κυρίως τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους, όπως τα βρίσκουμε διαμορφωμένα στην κρητική ζωγραφική των εικόνων του 15ου και του 16ου αι. Με τα ίδια χαρακτηριστικά αποδίδονται οι απόστολοι σε εικόνες του ζωγράφου Αγγέλου[12] του 15ου αι., με θέμα την Άμπελο, όπου, δίπλα από τα πρόσωπα των μορφών και μέσα στις καμπυλώσεις των βλαστών της αμπέλου, γράφονται και τα αρχικά του ονόματός τους. Πολύ χρήσιμη εδώ είναι η ενυπόγραφη εικόνα του με θέμα την Άμπελο στις Μάλλες της Κρήτης[13], όπου οι απόστολοι εκεί ταυτίζονται απόλυτα με τους αντίστοιχους αποστόλους της Κοίμησης του Ανδρέου Ρίτζου. Έχουμε και εκεί, όπως και στην εικόνα μας, την ίδια μικρή διαφορά στη φυσιογνωμική απόδοση του Μάρκου με τον Λουκά, που εντοπίζεται κυρίως στο γένι, την απόλυτη φυσιογνωμική ταύτιση του Σίμωνα του Ζηλωτή και στις δύο εικόνες, την ίδια απόδοση στον Ματθαίο, τα ίδια σγουρά και

[5] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1, New York 1966 (στο εξής: *Kariye*), 165.

[6] *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909 (στο εξής: *Ερμηνεία*), 150.

[7] Ό.π.

[8] Ό.π.

[9] Ό.π., 151.

[10] Ό.π.

[11] Ό.π.

[12] Για το ζωγράφο Άγγελο και το έργο του, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, αρ. 33, Αθήνα 1987, 147-154 και 160, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[13] Μ. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985, κοσμημένο με κρητικές φορητές εικόνες*, έκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο, πίν. 10.

άτακτα μαλλιά, σήμα αναγνώρισης, του Ανδρέα, την προβληματική ομοιότητα του Βαρθολομαίου με τον Λουκά, που υπάρχει και στην Κοίμηση του Λονδίνου, όπως και την ανάλογη αντιστοιχία σε εικονογραφία και θέση μέσα στους δύο ομίλους του Ιακώβου και του Βαρθολομαίου των δύο εικόνων. Τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά εμφανίζουν οι απόστολοι και στην εικόνα του Βαλσαμόνερου[14] με το ίδιο θέμα, που υπογράφει επίσης ο Άγγελος, όπως και στην Άμπελο του Βυζαντινού Μουσείου Τ.302, που χρονολογείται στα τέλη του 15ου ή στις αρχές του 16ου αι.[15].

Από την εικονογραφία των αποστόλων του 16ου αι. χρήσιμο για παρόμοια σύγκριση είναι το αποστολάριο[16] του μητροπολιτικού μεγάρου της Κέρκυρας, που προέρχεται από τον κατεστραμμένο τώρα ναό του Ταξιάρχη. Οι απόστολοι και εκεί φέρουν επιγραφή με το όνομά τους. Σημειώνουμε εκτός από τον Πέτρο και τον Παύλο, που η ταύτισή τους δεν παρουσιάζει κανένα πρόβλημα, την ομοιότητα του Ματθαίου[17] και στις δύο εικόνες, την απόλυτη ταύτιση του Μάρκου[18], τον Ιάκωβο[19] με τα ίδια χαρακτηριστικά, τον Λουκά[20], που εδώ διαφοροποιείται ελαφρά με τη δήλωση της tonsura, όπως και τον Βαρθολομαίο[21] με την ίδια απόδοση, που βρίσκεται τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο.

Ταυτίσαμε το νέο αγένειο απόστολο του αριστερού ομίλου με τον Φίλιππο και όχι με τον Θωμά, που παριστάνεται επίσης αγένειος, γιατί, σύμφωνα με ομιλία στην Κοίμηση της Παναγίας του Ιωάννου του Γεωμέτρου[22], ο Θωμάς *οὐ πρότερον ἥκεν ἢ μετὰ τρίτην ἡμέραν λόγῳ θειοτέρας οἰκονομίας* και ίσως δεν θα 'πρεπε να εικονίζεται ανάμεσα στους αποστόλους της Κοίμησης. Ο ζωγράφος όμως εμφανίζει δύο αγένειους αποστόλους, ένα για κάθε όμιλο, και η κάποια αμφισβήτηση γι' αυτή την προτίμηση δηλώνεται ίσως με τον Θωμά να φτάνει τελευταίος, σχεδόν κρυμμένος πίσω από τους ώμους του επισκόπου με το μισάνοιχτο βιβλίο. Σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη[23] και τον Ιωάννη Δαμασκηνό[24], οι ιεράρχες που παίρνουν μέρος στην Κοίμηση είναι τέσσερις: ο Εφέσου Τιμόθεος, πιστός μαθητής του Παύλου, ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, πρώτος επίσκοπος Ιεροσολύμων, ο Διονύσιος, από τους πρώτους επισκόπους των Αθηνών, και ο Αθηνών επίσης Ιερόθεος. Στην Κοίμηση του Λονδίνου εικονίζονται οι τρεις από αυτούς.

Από συγκριτικά στοιχεία σε άλλες παραστάσεις και από την περιγραφή της Ερμηνείας, ο επίσκοπος που θυμιάζει με το βυζαντινό κατσίον το σκήνωμα της Παναγίας ταυτίστηκε με τον Τιμόθεο. Είναι νέος και «σιμογένης». Νέος και σιμογένης περιγράφεται ο Τιμόθεος στην Ερμη-

[14] Μ. Μπορμπουδάκης, ό.π., πίν. 9. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αι., Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 1983, 24-26, εικ. 10.

[15] *Ειδική Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, Αθήνα 1982, λήμμα αριθ. 8, εικ. 8 (Χ. Μπαλτογιάννη).

[16] Π. Βοκοτόπουλος, Δύο μεγάλες Δεήσεις στην Κέρκυρα, *Δώρημα στον Ιωάννη Καραγιαννόπουλο, Βυζαντινά* 13, 1, Θεσσαλονίκη 1985, 391-402.

[17] Ό.π., εικ. 7.

[18] Ό.π., εικ. 11.

[19] Ό.π., εικ. 12.

[20] Ό.π., εικ. 13.

[21] *Κατάλογος, Έκθεση για τα εκατό χρόνια της ΧΑΕ (1884-1984), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών*, Αθήνα 1984, λήμμα αριθ. 22, πίν. 22 (Χ. Μπαλτογιάννη).

[22] A. Weger, L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition du VIe au Xe siècle, *AOC* 5, Institut Français d'Etudes Byzantines, Paris 1955, 392.

[23] *PG* 3, στ. 681.

[24] Ό.π., 96, στ. 749.

νεία[25] και έτσι εικονίζεται στην παράσταση του μαρτυρίου του, στο μηνολόγιο του νάρθηκα στο Τρέσκαβατς[26], που χρονολογείται ανάμεσα στο 1348 και το 1350. Ο άγιος που γονατίζει κάτω από τα κτυπήματα των ροπαλοφόρων δημίων του είναι ιεράρχης με κοντό μαύρο γένι και με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά όμοια με εκείνα του ιεράρχη με το «κατσίον» στην εικόνα μας. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, νέος και με μαύρο γένι, αποδίδεται ο ιεράρχης Τιμόθεος και στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου της Λαύρας στον Άθω[27].

Ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, πρώτος επίσκοπος Ιεροσολύμων, εικονίζεται συνήθως σε γεροντική ηλικία και σύμφωνα με την Ερμηνεία «σγουροκέφαλος και μακρυγένης»[28]. Με αυτά τα χαρακτηριστικά ζωγραφίζεται από το 12ο αι. στο παρεκκλήσιο της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο[29], όπου και φυσιογνωμικά ταυτίζεται με τον ιεράρχη της κορυφής του αριστερού ομίλου στην Κοίμηση του Λονδίνου.

Σύμφωνα με το συναξάριο[30] του αγίου Ιακώβου *Οἱ Γραμματεῖς καὶ Φαρισαῖοι ... μανέντες ... καὶ ἀναγαγόντες αὐτὸν εἰς τὸ πτερύγιον τοῦ ἱεροῦ ... εὐθὺς καταβάλλουσιν αὐτὸν καὶ λίθοις βάλλουσιν καὶ ξύλῳ κναφέως κατὰ κεφαλῆς αὐτὸν κρούσαντες τῷ θανάτῳ παρέπεμψαν.* Η σκηνή αυτή του θανάτου του αγίου Ιακώβου γράφεται στην τοιχογραφία του μηνολογίου στο νάρθηκα του Πετς[31], που χρονολογείται στο 1561. Ο άγιος και εκεί, που εικονίζεται να γονατίζει κάτω από το κτύπημα του δήμιου με το μεγάλο ρόπαλο, είναι γέρων[32] και με μακριά και πυκνά γένια, όπως ακριβώς ο ιεράρχης της εικόνας μας με το ανοιχτό ευαγγέλιο.

Πληθωρική μορφή με πλούσια μακριά και σγουρά γένια, πολύ κοντά στην εικονογραφία του ιεράρχη μας, είναι και ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, που ζωγραφίζει ο Καραντινός το 1761 στην εικόνα Τ.2161 του Βυζαντινού Μουσείου.

Με τον ίδιο τρόπο ταυτίστηκε και ο τρίτος ιεράρχης της Κοίμησης του Λονδίνου, στο δεξιό όμιλο των προσώπων της Κοίμησης και απέναντι από τον Ιάκωβο. Ο άγιος φέρει τα εικονογραφικά και φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του ίδιου του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη, όπως αυτός περιγράφεται στην Ερμηνεία[33] και αποδίδεται στην τοιχογραφία του μηνολογίου στο Στάρο Ναγκορίτσινο[34]. Και εκεί όπως και στην εικόνα μας, ο άγιος είναι «μακρυγένης» και «διχαλογένης», όπως τον θέλει η Ερμηνεία, και φυσιογνωμικά ίδιος με τον ιεράρχη που εξετάζουμε.

[25] *Ερμηνεία*, 264.

[26] P. Mijović, *Ménologe, Recherches iconographiques* (σερβ. με γαλλ. μετάφραση), Beograd 1973, εικ. 139.

[27] G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures,* Paris 1927 (στο εξής: *Athos*), πίν. 256.2.

[28] *Ερμηνεία*, 154.

[29] Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄ τ. ΙΔ΄ (1987-1988), 205-263, εικ. 13.

[30] H. Delehaye, *Synaxarium CP*, στ. 157.

[31] P. Mijović, ό.π., εικ. 262.

[32] Η παράσταση του αγίου Ιακώβου του Αδελφόθεου, ένθρονου νέου ιεράρχη με κοντό γένι στη γνωστή εικόνα της Πάτμου (Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήναι 1977 (στο εξής: *Εικόνες της Πάτμου*), αριθ. 98, πίν. 147) ερμηνεύτηκε τελευταία ως αποτέλεσμα σύγχυσης των δύο αγίων με το ίδιο όνομα, του αποστόλου Ιακώβου, υιού Ζεβεδαίου και του Ιακώβου του Αδελφόθεου. Βλ. Ντ. Μουρίκη, ό.π., 255.

[33] *Ερμηνεία*, 154.

[34] P. Mijović, ό.π., εικ. 28.

Εικονογραφία

Εικονογραφικά η Κοίμηση του Λονδίνου εντάσσεται σε μια ομάδα Κοιμήσεων του 14ου και του 15ου αι. με κοινά στοιχεία, που αποτελούν σημεία αναφοράς για κοινή καταγωγή και συγκεκριμένο ιδεολογικό χώρο. Από τις παλαιότερες, η ψηφιδωτή Κοίμηση της μονής της Χώρας[35], η Κοίμηση στην πίσω όψη της εικόνας της Παναγίας του Ντον[36], που αποδίδεται στον Θεοφάνη τον Έλληνα, η εικόνα με το ίδιο θέμα (Πίν. 175) της Εθνικής Πινακοθήκης της Φλωρεντίας[37], η Κοίμηση της Πινακοθήκης Τρετιακόφ[38] και μικρή ομάδα εικόνων της κρητικής ζωγραφικής, φανερά ακόμη εξαρτημένων από την παλαιολόγεια ζωγραφική. Εκτός από την αδελφή εικόνα της Κοίμησης της Πινακοθήκης του Τορίνου[39] που υπογράφει ο Ανδρέας Ρίτζος, είναι: η Κοίμηση από την αμφιπρόσωπη εικόνα (Πίν. 176) του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών[40], η πολύ σημαντική για την έρευνά μας Κοίμηση (Πίν. 177) του Μουσείου Κανελλοπούλου[41] και η πολύ ενδιαφέρουσα επίσης εικόνα με το ίδιο θέμα της Πάτμου[42].

Κοινό χαρακτηριστικό όλων των εικόνων της ομάδας είναι το εξαπτέρυγο που σκιάζει το κεντρικό θέμα και που κάποτε γράφεται κατευθείαν πάνω στο φωτοστέφανο του Χριστού. Το εξαπτέρυγο εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Κοίμηση της μονής της Χώρας[43] στην Κωνσταντινούπολη, στο Λέσνοβο[44] (Πίν. 185) μόνο από τα μνημεία του 14ου αι. της Σερβίας, στο Ποκάνοβο[45] της Βουλγαρίας και στην επιζωγραφισμένη Κοίμηση στην τοιχογραφία του Χελανδαρίου[46]. Στην κρητική ζωγραφική του 15ου αι. το εξαπτέρυγο της Κοίμησης εμφανίζεται στην τοιχογραφία με το ίδιο θέμα στο Βαλσαμόνερο της Κρήτης[47] και σε όλες τις εικόνες του 15ου αι. της ομάδας που εντάσσεται η εικόνα του Λονδίνου[48]. Ζωγραφίζεται επίσης και από τον κρητικό Θεοφάνη στην τοιχογραφία του καθολικού της Λαύρας στον Άθω[49] και από τότε στα περισσότερα καθολικά

[35] Underwood, *Kariye*, 2, 320.

[36] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 400, εικ. 572. Ο ίδιος, *Russian Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century* (ρωσ. με αγγλ. μετάφρ.), Μόσχα 1983, Album, εικ. 32.

[37] L. Marcucci, *Galleria Nazionale di Firenze: I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma 1958, 91, εικ. 31.

[38] V. Lazarev, *Russian Icons* ... (βλ. υποσημ. 36), Album, εικ. 116.

[39] Η εικόνα της Κοίμησης του Τορίνου, που φέρει την υπογραφή του Ανδρέου Ρίτζου, είναι γνωστή ως ένα από τα χαρακτηριστικά δείγματα επιβίωσης της παλαιολόγειας παράδοσης, τεχνοτροπίας και τεχνικής στην κρητική ζωγραφική. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957 (στο εξής: *Σχεδίασμα*), 162. Chatzidakis, Les débuts, 177, πίν. Ζ΄. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 200. M. Chatzidakis - G. Babić, στο K. Weitzmann - G. Alibegašvili κ.ά., *Le icone*, έκδ. Mondatori, 1981, πίν. στη σ. 317.

[40] *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Αθήνα 1986, πίν. 95, λήμμα αριθ. 95 (N. Chatzidakis).

[41] *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Athens 1988, πίν. 42, λήμμα αριθ. 42 (N. Chatzidakis).

[42] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 7, πίν. 7.

[43] Underwood, *Kariye*, 2, 320.

[44] Wratislaw-Mitrović - Okunev, La Dormition, 169, πίν. XIV.

[45] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, Album, πίν. LVIII.

[46] Millet, *Athos*, πίν. 78.1.

[47] K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973, πίν. BW.55.

[48] Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η Κοίμηση στην τοιχογραφία του Αρχιστρατήγου στο Μοναστηράκι Κρήτης, που χρονολογείται στο 1528 και αντιγράφει με τον τρόπο της την Κοίμηση του Τορίνου του Ανδρέου Ρίτζου (βλ. K. Kalokyris, ό.π., πίν. BW.54). Το εξαπτέρυγο εκεί, με μεγάλες και ανοιχτές φτερούγες, σκιάζει την έναστρη διπλή δόξα του Χριστού, απ' όπου λείπουν μόνο οι ολόσωμοι άγγελοι που σεβίζουν.

[49] Millet, *Athos*, πίν. 132.1. Το εξαπτέρυγο εκεί, σε όρθια διάταξη, προεκτείνει τον κάθετο άξονα, που παρακολουθεί ο Χριστός και η μορφή του γίνεται ακόμη ψηλότερη.

του Όρους[50]. Επιβιώνει και σε πολύ μεταγενέστερες εικόνες της Κοίμησης, που υπογράφονται ή αποδίδονται σε γνωστούς κρητικούς ζωγράφους, όπως στον Γ. Κλόντζα[51] και αργότερα στον Βίκτωρα[52].

Σε όλες τις Κοιμήσεις της ομάδας τονίζεται ιδιαίτερα επίσης το τοξωτό στοιχείο του βάθους με τον ψηλό κυβόσχημο πυργίσκο, που ιδιαίτερα προβάλλεται εκτός από την Κοίμηση του Λονδίνου και στην Κοίμηση της Φλωρεντίας[53]. Πρωτοεμφανίζεται στην ψηφιδωτή Κοίμηση της μονής της Χώρας, χωρίς σαφή τη λειτουργικότητά του, αριστερά από το κυρίως θέμα της παράστασης. Η θέση του εκεί, στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, χωρίς προηγούμενο και ασύνδετο λειτουργικά, προκάλεσε ερωτηματικά[54]. Διαμορφωμένο σε μεγάλη κόγχη, που περικλείει όλη τη σύνθεση της Κοίμησης, εμφανίζεται στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου[55] του Μυστρά, που, ανεπτυγμένη στα πλάγια, πολυπρόσωπη και κυρίως αφηγηματική, απομακρύνεται από το αρχικό πρότυπο της Κοίμησης που εξετάζουμε.

Κοντύτερα στην αντίληψη της παράστασής μας θεωρούμε την τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Φανουρίου στο Βαλσαμόνερο της Κρήτης, όμως απλωμένη και πάλι σε οριζόντιο άξονα. Με υπερυψωμένο το τόξο του ημικυκλικού τοίχου στο αρχιτεκτονικό βάθος και με εμφανή την παρουσία του πυργίσκου, ο τύπος της Κοίμησης του Λονδίνου έχει παλαιότερο παράδειγμα την Κοίμηση της Φλωρεντίας (Πίν. 175). Μια παραλλαγή με περίτεχνο τον τοξωτό τοίχο, που φέρει σειρά από μικρούς κιλλίβαντες, εφαρμόζεται στην εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου (Πίν. 177) και στην Κοίμηση της αμφιπρόσωπης εικόνας του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών (Πίν. 176). Και οι δύο εικόνες χρονολογήθηκαν πρόσφατα στο α΄ μισό του 15ου αι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την επιμονή στην εφαρμογή αυτού του στοιχείου αποτελεί η Κοίμηση του Διονυσίου του 1497 στην Πινακοθήκη Τρετιακόφ, όπου δύο πολύ μικροί πυργίσκοι γράφονται αριστερά και δεξιά από την κορυφή του υπερυψωμένου και μεγάλου τόξου της δεύτερης δόξας του Χριστού, χωρίς να δηλώνεται εκεί κάποιος τοίχος ή άλλο αρχιτεκτονικό στοιχείο.

Κοινό χαρακτηριστικό των Κοιμήσεων της ομάδας του Λονδίνου αποτελεί και η στάση και

[50] Ό.π., πίν. 163.1, 180, 189.2, 197.2, 266. Η επίμονη παρουσία του εξαπτέρυγου στα μεταβυζαντινά τοιχογραφημένα σύνολα του Όρους δεν εξηγείται μόνο από την επίδραση του Θεοφάνη εκεί. Πιστεύουμε ότι την απεικόνισή του στην Κοίμηση υπαγορεύει και το ιδιαίτερο νόημά του, που θα προσπαθήσουμε πιο κάτω να ερμηνεύσουμε.

[51] Το εξαπτέρυγο γράφεται κάτω από την κορυφή της δεύτερης δόξας του Χριστού, πλημμυρισμένης από αγγέλους, στην εικόνα της Κοίμησης που βρίσκεται στο ομώνυμο παρεκκλήσι της μονής Σινά και αποδίδεται στον Γεώργιο Κλόντζα, τόσο από τη Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου (Τρίπτυχο Γεωργίου Κλόντζα (;), άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή, *Πεπραγμένα του Ε΄ Κρητολογικού Συνεδρίου, 1985*, Β΄, 237, σημ. 109), όσο και από τη Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο εικόνες της Κω, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΓ΄ (1985-1986), 130, εικ. 10).

[52] Από τις εικόνες της Κοίμησης του κρητικού ζωγράφου του 17ου αι. (βλ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 12), 193, αριθ. 6 και 17 και σ. 195, αριθ. 26 και 40), μόνο η Κοίμηση του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας εικονίζει τα χερουβείμ και κάτω από την κορυφή της δεύτερης δόξας του Χριστού (βλ. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, αριθ. 130, πίν. 70).

[53] Βλ. υποσημ. 37.

[54] Βλ. Underwood, *Kariye*, 1, 164, όπου το τοξωτό τμήμα του τοίχου αριστερά στην παράσταση περιγράφεται ως περίεργα σχεδιασμένο με τον πυργίσκο στην κορυφή και τα δύο ανοίγματα που χωρίζονται μεταξύ τους με κίονα. Στην ερμηνευτική προσέγγιση του στοιχείου που θα επιχειρήσουμε πιο κάτω, θα υποστηρίξουμε ότι αυτό υπαινίσσεται τα Άγια των Αγίων του καθαγιασμένου ναού της Καινής Διαθήκης, όπως προεικονίζεται με το ναό του Σολομώντα στην Παλαιά Διαθήκη και όπως αποδίδεται σε σχετικές παραστάσεις του 14ου αι.

[55] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Paris 1910, πίν. 116.4. Ο τοίχος εκεί που ενώνει τα δύο πλαϊνά οικοδομήματα ανοίγεται σε μεγάλο τόξο, που περικλείει όλα περίπου τα πρόσωπα της παράστασης.

κίνηση του Χριστού. Ο Χριστός σε όλες τις παραστάσεις της ομάδας στέκει με το πρόσωπο σχεδόν κατ' ενώπιον με μόνη εξαίρεση την εικόνα της Πάτμου, όπου ο Χριστός γέρνει το κεφάλι αριστερά. Η όρθια και μετωπική στάση του εξαιρετικά ψηλόλιγνου Χριστού, με την πτυχωτή απόληξη του ιματίου του, που πέφτει δεξιά και κάτω από τα καλυμμένα με το ιμάτιο χέρια του, εφαρμόζεται στον Χριστό της ψηφιδωτής Κοίμησης της μονής της Χώρας στις αρχές του 14ου αι. Η ίδια εικονογραφία περνάει και σε κρητικές εικόνες του 15ου αι., πιθανότατα με κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο, όπως στις δύο εικόνες της Κοίμησης του Ανδρέου Ρίτζου, ο οποίος χρησιμοποιεί ανθίβολα του Αγγέλου[56], και στις υπόλοιπες εικόνες της ομάδας που εξετάζουμε.

Τέλος, κοινό χαρακτηριστικό για τις εικόνες της ομάδας μας αποτελεί, αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο, η σταυρική διάταξη των δύο κεντρικών μορφών[57] της παράστασης, που σε μερικές από αυτές, όπως στην εικόνα του Λονδίνου, στην Κοίμηση της εικόνας του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών και ιδιαίτερα στην εικόνα του Θεοφάνη, τονίζεται υπερβολικά.

Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Τεχνοτροπικά η Κοίμηση του Λονδίνου σχετίζεται περισσότερο με τις ιταλίζουσες εικόνες του Ανδρέου Ρίτζου και λιγότερο με τα έργα του που εντάσσονται στη βυζαντινή παράδοση. Είναι γνωστή η ικανότητα του μεγάλου κρητικού ζωγράφου να ανταποκρίνεται στις δύο καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής και του χώρου του, τόσο δηλαδή στη maniera greca όσο και στη maniera latina[58]. Και το ζωγραφικό του έργο χωρίζεται σε εικόνες πιστές στη βυζαντινή παράδοση και σε εικόνες με εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία που προέρχονται από την υστερογοτθική ζωγραφική του 14ου αι.

Από τα γνωστότερα και σημαντικά έργα της ιταλίζουσας τεχνοτροπίας είναι και η ενυπόγραφη εικόνα του με το ιησουητικό θέμα JHS (Jesus Hominum Salvator)[59], που αγοράστηκε πρόσφατα από το Βυζαντινό Μουσείο. Τις τεχνικές και τα ζωγραφικά μέσα που χρησιμοποιεί ο Ανδρέας Ρίτζος στη Σταύρωση (Πίν. 178) και την Ανάσταση, που εγγράφονται στα αρχικά του λατινικού μονογράμματος του Χριστού, βρίσκουμε και στην εικόνα της Κοίμησης του Λονδίνου, παρά το γεγονός ότι η παράσταση εδώ κινείται στην αυστηρή βυζαντινή παράδοση και δεν σχετίζεται εικονογραφικά με το JHS.

[56] M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 262, αριθ. εγγρ. 19.

[57] Η υποδήλωση του σταυρού γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στην Κοίμηση του Λονδίνου, όπου οι δύο άξονες του κεντρικού θέματος διασταυρώνονται στο κέντρο, όμοιοι με κεραίες σταυρού. Τον κάθετο άξονα παρακολουθεί το ψηλό και λιγνό σώμα του Χριστού και τον οριζόντιο το εντελώς άκαμπτο σκήνωμα της Παναγίας.

[58] Για τη διπλή αυτή ικανότητα του Ανδρέου Ρίτζου και των σύγχρονών του ζωγράφων, βλ. M. Chatzidakis, La peinture des «madonneri» ou «vénéto-crétoise» et sa destination, *Venezia, Centro di mediazone tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, Atti del II Convegno internazionale di storia della Civiltà Veneziana (1973),* Firenze 1977, II, 675-690.

[59] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 279, πίν. 632 και Chatzidakis, Les débuts, 176. Η εικόνα που είχε εντοπιστεί από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο στο εμπόριο είχε για πολλά χρόνια χαθεί. Τελευταία αναγνωρίστηκε σε ιδιωτική συλλογή και αγοράστηκε από το Βυζαντινό Μουσείο. Βρίσκεται σήμερα στο εργαστήριο του Βυζαντινού Μουσείου για έρευνα και συντήρηση και πρόκειται σύντομα να εκτεθεί. Η εικόνα χαρακτηρίζεται ιταλοκρητική για τα πολλά δυτικά στοιχεία της και αποτελεί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα δείγματα αυτής της ομάδας των κρητικών εικόνων του 15ου αι. Παριστάνει μέσα στο πάχος των τριών μεγάλων γοτθικών γραμμάτων του ιταλικού μονογράμματος του Χριστού JHS, που καλύπτουν όλη την επιφάνειά της, τη Σταύρωση, τη δυτική Ανάσταση με τον Χριστό και το λάβαρο πάνω από την πέτρινη σαρκοφάγο και τη βυζαντινή Ανάσταση με την Εις Άδου Κάθοδο, δοσμένη όμως και εκείνη με τα μέσα της δυτικής ζωγραφικής. Παρά την ιταλίζουσα απόδοση του έργου, η εικόνα είναι γνωστή από παλιά σαν «cosa pretiosa per pittura greca». Βλ. Chatzidakis, Les débuts, 177.

Τα πλασίματα στα σαρκώματα των προσώπων της Κοίμησης (Πίν. 179α) γίνονται με εντελώς διάφανους όμπρινους προπλασμούς, σχεδόν ανύπαρκτους χρωματικά στα σκιερά μέρη και με λίγα φώτα που θαμπίζουν στις άκρες των όγκων, χωρίς χρωματικές ή άλλες μεταβάσεις. Δεν υπάρχουν καθόλου περιγράμματα στα μάτια και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά αποδίδονται μόνο με το φως, που γράφει τις λεπτές μύτες, τις μικρές φωτεινές κηλίδες των χειλιών, τα συνοπτικά περιγράμματα των αυτιών. Κάποιοι ρόδινοι γλυκασμοί αναμειγνύονται συνήθως με τις φωτεινές άκρες των όγκων και ιδιαίτερα στα μήλα των προσώπων. Λεπτά και φωτισμένα επίσης μόνο στις άκρες των όγκων τα μακριά δάκτυλα των μορφών. Γρήγορη και με μεγάλη μαεστρία και η σχεδίαση της πτυχολογίας των ρούχων, που γίνεται και πάλι κυρίως με το φως, με μερικές εξαιρέσεις άτονων περιγραμμάτων στις σκοτεινές ιδιαίτερα επιφάνειες των πτυχών. Τα πρόσωπα, έντονα θλιμμένα, παραμένουν παρ' όλα αυτά ζωντανά και ξύπνια (Πίν. 179β) με τη χαρακτηριστική για τη ζωγραφική του Ανδρέου Ρίτζου στιγμιαία έκφραση και χωρίς να αφήνονται στην εύκολη μανιερίστικη έκσταση, που συχνά γοητεύει τους κρητικούς ζωγράφους του επόμενου αιώνα.

Ανάλογα και πολύ συγγενικά είναι και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας του JHS, παρά τη διαφοροποίηση στο ήθος των μορφών, που εδώ έρχονται κατευθείαν από τα ιταλικά υστερογοτθικά πρότυπα. Οι ίδιοι διάφανοι προπλασμοί της όμπρας, τα ίδια φώτα περισσότερο απλωμένα εδώ, χωρίς περιγράμματα και χωρίς περάσματα με χρωματικές ή τονικές διαβαθμίσεις. Φανερή είναι η ομοιότητα του Χριστού της Ανάστασης με τον Χριστό της Κοίμησης, που επεκτείνεται μέχρι και στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. Τα πρόσωπα είναι το ίδιο θλιμμένα, περισσότερο τώρα φορτισμένα από την ιταλική μελαγχολία, αλλά ακόμη ζωντανά και ξύπνια, όπως όλα τα πρόσωπα που ζωγραφίζει ο Ανδρέας Ρίτζος. Εντελώς ιταλίζουσα η μορφή του νεαρού αγένειου Ιωάννη της Σταύρωσης (Πίν. 178) ταυτίζεται, στον τρόπο έκφρασης της θλίψης του, με τον Ματθαίο της Κοίμησης, καθώς και οι δύο μορφές συνοφρυώνονται με την ίδια σχεδίαση του μετώπου. Το πρόσωπο επίσης του νεκρού Χριστού της Σταύρωσης θυμίζει στην απόδοσή του τη θλιμμένη έκφραση του Μάρκου της Κοίμησης. Η ίδια ιδέα στα σχήματα των φωτισμένων όγκων και στις δύο μορφές, που στο νεκρό Χριστό της Σταύρωσης πέφτουν σε χαμηλότερους τόνους. Οι χαμηλοί άλλωστε τόνοι των χρωμάτων είναι κοινό χαρακτηριστικό και των δύο εικόνων, στοιχείο γνωστό και από πολλές ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου αι.

Στοιχεία σύγκρισης της Κοίμησης του Λονδίνου εντοπίζονται και σε άλλες εικόνες που υπογράφει ο Ανδρέας Ρίτζος, όπως στην Ανάληψη του Τόκιο[60] και φυσικά στην αδελφή εικόνα του Τορίνου[61] με θέμα και πάλι την Κοίμηση, παρά τη διαφορετική γενικότερα αντίληψη του έργου και το διαφορετικό σχέδιο ή ανθίβολο. Με την Ανάληψη του Τόκιο (Πίν. 180) η Κοίμηση του Λονδίνου ταυτίζεται στις κοινές επιλογές του ζωγράφου, κυρίως στη φυσιογνωμική τυπολογία ορισμένων μορφών, που τελικά επικράτησαν και σ' όλη τη μεταγενέστερη κρητική εικονογραφία. Όπως προαναφέρθηκε, ο απόστολος Ματθαίος της Κοίμησης του Λονδίνου παριστάνεται με δασύ μακρύ γένι και κοντά μαλλιά που καμπυλώνονται χαμηλά στο μέτωπο του αγίου και σταματούν στον αυχένα. Τον ίδιο τύπο χρησιμοποιεί ο Ρίτζος στην Ανάληψη (Πίν. 180) του Τόκιο για τον Ματθαίο που διακρίνεται αριστερά και δεύτερος στη πάνω σειρά των αποστόλων της παράστασης. Ανάλογη προτίμηση του ζωγράφου διακρίνουμε και στην απόδοση του Πέτρου στην Κοίμηση του

[60] Koshi Koichi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für westliche Kunst in Tokio, *Bulletin Annuel du Musée National*, Τόκιο (χ.χρ.), 8-57, εικ. 1-19 (ιαπωνικά με γερμανική περίληψη) και Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 201.

[61] Βλ. υποσημ. 39.

Λονδίνου, που εικονίζεται με τα ίδια μέσα που αποδίδεται ο Πέτρος στην Ανάληψη του Τόκιο. Και εκεί όπως και στην Κοίμηση ο Πέτρος χαρακτηρίζεται από μια τούφα μαλλιών σε διπλή καμπύλωση ψηλά στο μέτωπο, που κατευθύνεται προς τα αριστερά. Ο τύπος αυτός των δύο αποστόλων εφαρμόζεται στις περισσότερες από τις μεταγενέστερες απεικονίσεις τους σε εικόνες της κρητικής ζωγραφικής από το τέλος του 15ου αι. και εξής. Μ' αυτό τον τρόπο, το τελευταίο στοιχείο προσφέρεται και για τη χρονολόγηση της Κοίμησης του Λονδίνου, που θεωρούμε και από άλλα στοιχεία της ότι ανήκει στο τέλος του 15ου αι. Είναι έτσι χρονολογικά κοντά στην Ανάληψη του Τόκιο και οπωσδήποτε μεταγενέστερη από την Κοίμηση του Τορίνου, όπου οι τύποι των δύο αποστόλων παρακολουθούν από πιο κοντά τα παλαιολόγεια πρότυπα[62]. Ο Πέτρος, ειδικότερα, παριστάνεται εκεί με μακριά κυματιστή κόμη που φθάνει μέχρι τους ώμους του. Με την εικόνα του Τορίνου[63] η Κοίμησή μας σχετίζεται πέρα από τα λίγα κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και με κοινές εικονογραφικές επιλογές, που αποτελούν μόνιμες εφαρμογές του ζωγράφου παρά το διαφορετικό, όπως προαναφέρθηκε, σχέδιο.

Εκτός από το εξαπτέρυγο που σκιάζει το κεντρικό θέμα και την όρθια στάση του Χριστού, που αποτελούν και τα καθοριστικότερα για τη σχέση των δύο έργων στοιχεία, σημειώνονται και άλλα, όπως τα φουντωτά φυλλώματα των δένδρων ανάμεσα στα δύο κτίρια του αρχιτεκτονικού βάθους, η ακτινωτή και οξυκόρυφη δόξα του Χριστού με τις ακτίνες που κατευθύνονται προς τα πάνω, τα αστέρια που γεμίζουν τη δεύτερη δόξα των αγγέλων, η κίνηση του νεαρού και αγένειου Φιλίππου με το χέρι ακουμπισμένο στο πρόσωπό του, ο πρώτος αριστερά άγγελος της δεύτερης δόξας με το χέρι ακουμπισμένο στο στήθος, το επιπεδόστεγο κτίριο αριστερά με την κεραμοσκεπή στέγη, ο αριστερός όμιλος των γυναικών. Όλα τα παραπάνω στοιχεία, με κάποια ίσως διαφοροποίηση, εφαρμόζονται και στην Κοίμηση του Λονδίνου. Τα φουντωτά φυλλώματα των δένδρων γράφονται και εδώ, αλλά στην εξωτερική πλευρά των κτιρίων του βάθους, γιατί το μεταξύ τους διάστημα καλύπτεται από τον ημικυκλικό τοίχο που τα ενώνει. Η δόξα του Χριστού είναι και εδώ το ίδιο οξυκόρυφη και ακτινωτή, με τις ακτίνες επίσης προς τα πάνω, τα αστέρια της δεύτερης δόξας, περισσότερο επιπόλαια γραμμένα, υπάρχουν, ο άγγελος με το χέρι ακουμπισμένο στο στήθος εμφανίζεται εδώ στην ίδια κίνηση και στάση στη δεξιά πλευρά και ο όμιλος των τριών γυναικών δεν διαφοροποιείται τελείως. Τέλος, η ωραία λεπτομέρεια του Φιλίππου με το χέρι ακουμπισμένο στο πρόσωπο (Πίν. 179β) δίνεται εδώ με μεγαλύτερη συγκίνηση. Η ιδέα της απεικόνισης του Φιλίππου σε στάση και κίνηση γνωστή από την εικονογραφία της Σταύρωσης[64] δεν είναι τυχαία. Γιατί στοιχεία της Σταύρωσης και της θλίψης της περνούν άφθονα στην εικόνα μας χωρίς να λείπουν και από την εικόνα του Τορίνου. Εκτός από τα δύο μικρά αγγελούδια, που θυμίζουν έντονα τους λυπημένους αγγέλους της Σταύρωσης[65], έξι τουλάχιστον πρόσωπα της παρά-

[62] Με τον ίδιο εικονογραφικό και φυσιογνωμικό τρόπο εικονίζεται ο Πέτρος στο δεξιό τμήμα της ψηφιδωτής Κοίμησης των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης, που αποτελεί απ' όσο μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, και το πρότυπο της πλούσιας σε εικονογραφικά στοιχεία Κοίμησης του Τορίνου. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Μακεδονική Βιβλιοθήκη, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 31 και 32.1.

[63] Βλ. υποσημ. 39.

[64] Βλ. πρόχειρα τη θέση, την κίνηση και την έκφραση του προσώπου της Παναγίας στη Σταύρωση του 15ου αι. της Πάτμου. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 6.

[65] Οι δύο μικροί άγγελοι που πετούν προς την Κοίμηση δεν είναι καινούργιο εικονογραφικό στοιχείο. Με τα χέρια καλυμμένα από το ιμάτιό τους, όπως περίπου και στην Κοίμησή μας, παριστάνονται ήδη από το 10ο αι. στο ελεφαντοστέινο του Μονάχου· αλλά εκεί εικονίζονται έτοιμοι να παραλάβουν την ψυχή της Παναγίας από τα χέρια του Χριστού (Wra-

στασής μας παριστάνονται με το χέρι στο πρόσωπο, στάση που αποτελεί την πιο καθιερωμένη χειρονομία θλίψης στη βυζαντινή τυπολογία του πένθους[66].

Εδώ πρέπει να θυμίσουμε ότι βαθιά θλίψη χαρακτηρίζει και όλη τη ζωγραφική του 15ου αι.[67] και απ' αυτό τον κανόνα δεν φαίνεται να εξαιρείται και ο Ανδρέας Ρίτζος, άξιος άλλωστε εκφραστής του αιώνα του. Είναι γνωστό ότι αν δεν δημιούργησε, τουλάχιστον καθιέρωσε την πιο φορτισμένη από θλίψη και μελαγχολία παράσταση της Παναγίας του Πάθους.

Ερμηνευτική προσέγγιση

Αναφέρθηκε ήδη ότι στην παράσταση της Κοίμησης του Λονδίνου, όπως και σε όλες τις εικόνες της ομάδας που εξετάζουμε, ορισμένα από τα εικονογραφικά στοιχεία τους αποτελούν σαφείς ιδιαιτερότητες, που διαφοροποιούν την Κοίμηση από την παλιά και αποκρυσταλλωμένη εικονογραφία της και προκαλούν το ενδιαφέρον μιας ειδικής έρευνας. Απ' αυτά ξεχωρίζουν το μεγάλο εξαπτέρυγο, που σκιάζει τον Χριστό ή όλο το κεντρικό θέμα, η επίμονα δοσμένη σταυρική διάταξη των δύο κεντρικών μορφών της Παναγίας και του Χριστού, που κάποτε αποδίδεται με ξεχωριστά προβαλλόμενο τρόπο, το υπερυψωμένο τόξο του ημικυκλικού τοίχου στο αρχιτεκτονικό βάθος, όπως και η υπερβολικά μεγάλη νεκρική κλίνη της Παναγίας. Η απεικόνιση αυτών των στοιχείων στην Κοίμηση της Παναγίας του Ντον[68], που αποδίδεται στον Θεοφάνη τον Έλληνα όπου η παράσταση εκεί περιορίζεται όλο και πιο πολύ στο κεντρικό θέμα, με υπερτονισμένη τη σταυρική διάταξη των δύο κεντρικών μορφών και το κατακόκκινο μεγάλο εξαπτέρυγο πάνω στο φωτοστέφανο του Χριστού (Πίν. 181), φανερώνει κάποια προσπάθεια του Θεοφάνη να πει κάτι πιο πέρα από το γεγονός της Κοίμησης. Στην αποκρυπτογράφηση αυτών των νοημάτων συμβάλλει κατ' αρχήν η Ερμηνεία[69] με την πολύτιμη πληροφορία ότι το ειλητάριο του προφήτη Δαβίδ στην Κοίμηση φέρει το επίγραμμα *Ἀνάστηθι Κύριε εἰς τὴν ἀνάπαυσίν Σου Σὺ καὶ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἁγιάσματός Σου*[70] με προφανή αναφορά στην Κοίμηση[71] ως πραγμάτωση στην Καινή Διαθήκη της προφητείας που την προϊστόρησε.

Ακολουθούν οι ύμνοι και τα ομιλητικά κείμενα με άπειρες και εκτενείς αναφορές σε επεισόδια

tislaw-Mitrović - Okunev, La Dormition, 138, εικ. 4). Αυτό το νόημα, που ίσως δεν παύει να υπάρχει και στην απεικόνιση των αγγέλων της Κοίμησής μας, μοιάζει εδώ να υποχωρεί και τη θέση του παίρνει η έντονα προβαλλόμενη θλίψη. Οι δύο άγγελοι τώρα φέρνουν τα καλυμμένα και εδώ από το ιμάτιο χέρια τους τόσο κοντά στο πρόσωπό τους σαν να θέλουν να κρύψουν τα δάκρυά τους. Αυτή η στάση και έκφραση των αγγέλων χαρακτηρίζει τους αγγέλους που πετούν προς τη Σταύρωση σε παραστάσεις κυρίως του 15ου αι. Από τα πιο ωραία παραδείγματα, τα αγγελούδια της Σταύρωσης στη Σταυροθήκη του Βησσαρίωνα, βλ. M. Chatzidakis στο K. Weitzmann - S. Radojčić, *Le grand livre des icônes*, Paris 1983, πίν. 125, και η Σταύρωση του Νικολάου Ρίτζου στο πλαίσιο της εικόνας της Δέησης του Σεράγεβο. Οι άγγελοι εκεί είναι πανομοιότυποι εικονογραφικά με τους αγγέλους της Κοίμησης του Λονδίνου. V. Djurić, *Les icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 115, αριθ. κατ. 52, πίν. LXXII. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 202.

66 H. Maguire, The depiction of Sorrow in Middle Byzantine art, *DOP* 31 (1977), 132-140.

67 Χ. Μπαλτογιάννη, Στοιχεία θλίψης στην εικονογραφία του 15ου αι., *Όγδοο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1988, 67.

68 Βλ. υποσημ. 36.

69 *Ερμηνεία*, 277.

70 Είναι ο ψαλμός ΡΛΑ΄, 8 του Δαβίδ. Οι περικοπές της Παλαιάς Διαθήκης λαμβάνονται από A. Rahlfs, *Septuaginta id est Vetus Testamentum Graeca juxta LXX interpretes* (8η έκδ.), Stuttgart 1965.

71 Στον ίδιο ψαλμό αναφέρεται και ο ύμνος του Θεοφάνη που διαβάζεται την ημέρα της Κοίμησης: *Δαυϊτικὴν ᾠδὴν σήμερον ᾄσωμεν Χριστῷ τῷ Θεῷ... Ἡ γὰρ ἐκ σπέρματος Δαυίδ... ἐν ταῖς χερσὶ τοῦ ἑαυτῆς Υἱοῦ καὶ Δεσπότου... ἐνδόξως καὶ ὑπὲρ λόγον μετατίθεται.* Βλ. *Μηναίον Αυγούστου*, Εκκλησιαστική Βιβλιοθήκη «Φως», Αθήναι 1970, 148.

της κιβωτού ως προεικονίσεις της Κοίμησης και, τέλος, οι ίδιες οι παραστάσεις με τα ίδια θέματα σε χειρόγραφα, εικόνες και τοιχογραφίες.

Από τα πρώτα εξηγητικά κείμενα, η κιβωτός, η τράπεζα του θυσιαστηρίου, τα σκεύη της, η σκηνή του μαρτυρίου και η μεταφορά τους στα Άγια των Αγίων του ναού του Σολομώντα ερμηνεύτηκαν ως προεικονίσεις της Ενσάρκωσης και του Πάθους, από χριστολογική όμως άποψη[72]. Από τον 4ο αι. οι ίδιες προφητείες θεωρήθηκαν ότι προεικονίζουν και την Παναγία για το ρόλο της στο μυστήριο της Θείας Οικονομίας. Μ' αυτό το νόημα περνούν στους ύμνους και στα ομιλητικά[73] και λειτουργικά κείμενα, που με τη σειρά τους επηρεάζουν από πολύ νωρίς την εικονογραφία[74]. Ιδιαίτερη αναφορά στα θέματα των προεικονίσεων της Παλαιάς Διαθήκης και στην ερμηνεία τους γίνεται το 14ο αι.[75] και κυρίως από τους Ησυχαστές στη θεώρησή τους για τις Θείες Ενέργειες[76]. Η παλιά υμνογραφία που κατακλύζεται από παρόμοιες αναφορές και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ο αγαπημένος των Ησυχαστών, θα επηρεάσουν[77] τώρα καθοριστικά τα μεγάλα τοιχογραφημένα σύνολα του 14ου αι. Η Παναγία θα ζωγραφίζεται συχνά κιβωτός Καινής Διαθήκης και όχι λιγότερο συχνά τράπεζα ζωηφόρος, σκηνή του Μωυσέως, σωματικός ναός, μέσα όμως σε μνημειακές συνθέ-

[72] Την καθαρά χριστολογική θέση του αποστόλου Παύλου για τη σκηνή και τα τελούμενα σ' αυτήν βρίσκουμε στην «Προς Εβραίους» επιστολή και ιδιαίτερα στο κεφ. Θ', 11. Βλ. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Υπόμνημα εις τας επιστολάς της Κ. Διαθήκης*, Αθήναι 1956, Γ', 125.

[73] Από τις ωραιότερες αναφορές στην Παναγία της Κοίμησης ως κιβωτού σημειώνουμε τους λόγους του Ιωάννη του Δαμασκηνού και ιδιαίτερα το Β' εγκώμιο στην Κοίμηση, όπου η Παναγία συνδέεται αρκετές φορές με την κιβωτό και την τράπεζα. Βλ. *PG* 96, 724, όπου: *Σήμερον ἡ ἱερά τε καὶ ἔμψυχος κιβωτὸς τοῦ ζῶντος Θεοῦ... ἐν ναῷ Κυρίου καταπαύεται.* Στην ίδια στήλη: *Σήμερον ἡ... ἄκακος ψυχὴ... ἐκπτᾶσα τῆς κιβωτοῦ, τοῦ Θεοδόχου φημὶ καὶ ζωαρχικοῦ σώματος εὗρεν ἀνάπαυσιν.* Στη στήλη πάλι 737: *Τότε δέ, ἡ κιβωτὸς τοῦ Κυρίου... διὰ μέσου τοῦ τάφου διαβιβάζεται.* Στην Παναγία ως κιβωτού της Κοίμησης αναφέρεται και ο Ανδρέας Κρήτης στο Β' λόγο του «Εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου», βλ. *PG* 97, 1069: *Ἡ ὡς ἐν κιβωτῷ τῇ μήτρᾳ τὴν ζωὴν δεξαμένη νεκρὰ καὶ ἄπνους ἐπὶ κλίνης κειμένη.*

[74] Εικονογραφικά διαμορφωμένες, σε μεμονωμένες όμως και συνοπτικές παραστάσεις, εμφανίζονται οι προεικονίσεις της Παναγίας σε χειρόγραφα και εικόνες του 10ου, 11ου και 12ου αι. Από τις πιο ενδιαφέρουσες για την έρευνά μας είναι η μικρογραφία της σκηνής του μαρτυρίου στο χειρόγραφο της Σμύρνης του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, όπου, αντί της σκηνής, εικονίζεται η Παναγία ένθρονη, Βρεφοκρατούσα, μέσα σε πλαίσιο με τοξωτή απόληξη και η επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση ονομάζει την Παναγία σκηνή του μαρτυρίου. Η παράσταση λοιπόν λειτουργεί εδώ αντίστροφα. Η Παναγία της Καινής Διαθήκης είναι η πραγμάτωση της προεικόνισής της στην Παλαιά Διαθήκη, εικαστική επιχειρηματολογία που εφαρμόζεται, όπως θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε, και στην Κοίμησή μας. Βλ. J. Strzygowsky, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Octateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig 1899, 56, πίν. XXVI.

[75] Με ιδιαίτερη επιμονή αναφέρονται στις προεικονίσεις της Παλαιάς Διαθήκης πολλές Ομιλίες του 14ου αι. στην Κοίμηση, όπως του Νικηφόρου Χούμνου, του Γενναδίου Σχολαρίου, του Νικολάου Καβάσιλα και του Γρηγορίου Παλαμά, όπου η Παναγία της Κοίμησης είναι και πάλι η κιβωτός του αγιάσματος, με αναφορά στο προφητικό, όπως λέει, άσμα του Δαβίδ. *PG* 51, 465.

[76] Συχνότατες είναι οι αναφορές στην Παναγία και το ρόλο της στην Ενσάρκωση σε σχέση με τα βιβλικά κείμενα που την προϊστόρησαν. Η πιο ενδιαφέρουσα ίσως είναι η ερμηνεία που δίνεται από τον Γρηγόριο τον Παλαμά για την περικοπή των Παροιμιών, κεφ. 9:1 κ.ε. *Σοφία Θεοῦ ᾠκοδόμησεν ἐν ἑαυτῇ οἶκον*, στο διάλογο με τον Γρηγορά, όπου, όπως συνοψίζει και ο Φιλόθεος, οίκος της Σοφίας του Θεού νοείται και η Παναγία. Βλ. J. Meyendorff, L'iconographie de la Sagesse Divine, *CahArch* X (1959) (στο εξής: L'iconographie), 262.

[77] Η επίδραση της παλιάς υμνογραφίας και των ομιλητικών κειμένων στην εικονογραφία των προεικονίσεων, που επίμονα ζωγραφίζονται αυτή την εποχή, φαίνεται και από την παρουσία, δίπλα ή κοντά σ' αυτές τις παραστάσεις, ιδιαίτερα της Κοίμησης, των ίδιων των μελωδών και κυρίως του Ιωάννη του Δαμασκηνού, του Κοσμά του Μαϊουμά, του Ιωσήφ του υμνωδού και του Θεοφάνη. Για την κατηγορία των μελωδών στις Κοιμήσεις του 14ου αι., ιδιαίτερα στη Βουλγαρία, βλ. A. Grabar, ό.π. (υποσημ. 45), 79-80.

σεις γεμάτες νοήματα και συμβολισμούς[78]. Τα θέματα των προεικονίσεων του 14ου αι. δεν είναι πια τα απλά σύμβολα που μεμονωμένα και σποραδικά ανιχνεύονταν στις μικρογραφίες των χειρογράφων και των εικόνων· είναι ολόκληρα τα δρώμενα της Παλαιάς Διαθήκης, που προμηνύουν την πραγμάτωσή τους στην Καινή Διαθήκη, αποδεικνύοντας και τη σχέση των δύο Γραφών. Στις παραστάσεις της μεταφοράς και εγκατάστασης της κιβωτού στο ναό του Σολομώντα, στην κλίμακα του Ιακώβ, στο όραμα της καιομένης βάτου αναγνωρίζονται το Γενέσιο της Παναγίας, τα Εισόδια, ο Ευαγγελισμός, η Κοίμηση[79].

Μέσα σ' αυτό το χορό των προεικονίσεων και των μυστικών νοημάτων και σ' αυτή την ταραγμένη και πάλι από θεολογικές έριδες εποχή θα εντάξουμε και τη διαμόρφωση του προτύπου των Κοιμήσεων της ομάδας που εξετάζουμε, φανερά φορτισμένων με ανάλογα νοήματα και προβληματισμούς. Και θα προσπαθήσουμε να αποκρυπτογραφήσουμε αυτή την εικονογραφική και νοηματική σχέση της Κοίμησης του Λονδίνου και των άλλων με τις γνωστές παραστάσεις των προεικονίσεων τυο 14ου αι., της σκηνής του μαρτυρίου, της εγκατάστασης της κιβωτού στο ναό του Σολομώντα, της Θεού Σοφίας.

Πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή η σχέση επιχειρείται τώρα με αντίστροφη εικαστική επιχειρηματολογία. Δεν έχουμε εδώ παράσταση της Παλαιάς Διαθήκης, που λειτουργεί ως προφητική προεικόνιση της Καινής Διαθήκης, αλλά την απεικόνιση της πραγμάτωσης των προφητειών με σκηνή της Καινής Διαθήκης. Η εικονογραφική αυτή πρακτική δεν είναι μοναδική, και στην περίπτωση της Κοίμησης υπάρχει το προηγούμενο της τοιχογραφίας του 14ου αι. με το ίδιο θέμα στο Στάρο Ναγκορίτσινο[80], όπου οι προεικονίσεις της Παναγίας που σχετίζονται και με την Κοίμηση συνυπάρχουν και εικονογραφούνται πάνω από την παράσταση της Κοίμησης με τους προφήτες που τις προϊστόρησαν. Διακρίνουμε την πύλη, τη βάτο, τον πόκο, το όρος, την κιβωτό και το ναό του Σολομώντα που ενδιαφέρει ιδιαίτερα την ερμηνεία της παράστασής μας.

Συνηθέστερη πάντοτε η εικονογραφική πρακτική, όπου τα επεισόδια της Παλαιάς Διαθήκης προεικονίζουν τα δρώμενα της Καινής, έχει να προσφέρει στο 14ο αι. πολλά παράλληλα, που συμβάλλουν στην κατανόηση του βαθύτερου νοήματος των Κοιμήσεων της ομάδας μας. Από τις πιο σημαντικές παραστάσεις των προεικονίσεων του 14ου αι. για τη σχέση τους με τους συμβολισμούς της Κοίμησης είναι οι τοιχογραφίες που καλύπτουν το δυτικό μέρος του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας[81]. Θεωρήθηκαν ότι προεικονίζουν όλη τη ζωή της Παναγίας από το Γενέσιο μέχρι την Κοίμησή της. Και πιο ενδιαφέρουσα για τη συγκεκριμένη έρευνα είναι η μεταφορά της κιβωτού στο ναό του Σολομώντα, που ερμηνεύει το εδάφιο 6, κεφ. 27, του Γ' βιβλίου των Βασιλειών και που κλιμακώνεται σε τέσσερις παραστάσεις[82], με την εγκατάσταση της κιβωτού στα Άγια των Αγίων τελευταία (Πίν. 182). Η σκηνή θεωρήθηκε ως προεικόνιση των Εισοδίων της Παναγίας[83], καθώς το σχετικό εδάφιο των Βασιλειών διαβάζεται την ημέρα της εορτής των Εισοδίων και το μεγαλύτερο μέρος των ύμνων και προσευχών της ημέρας αναφέρεται στην *ἔμψυχον*

[78] Για τις προεικονίσεις της Παναγίας στη ζωγραφική του 14ου αι., βλ. κυρίως S. Der Nersessian, Program and iconography of Parecclesion, *Kariye Djami*, 4, έκδ. P. A. Underwood, Princeton 1975, 333 κ.ε., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[79] Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι σκηνές των προεικονίσεων της Παναγίας στο δυτικό μέρος του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας, βλ. Underwood, *Kariye*, 1, 223 και S. Der Nersessian, ό.π., 317.

[80] G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, Paris 1962, fasc. III, Album, εικ. 99.

[81] Βλ. υποσημ. 78.

[82] S. Der Nersessian, ό.π., 311-317.

[83] Ό.π., 317.

κιβωτόν, τὴν Ἁγίαν καὶ Ἄμωμον, που *προσφέρεται τῷ Ναῷ τῷ νομικῷ κατοικεῖν εἰς τὰ Ἅγια*.

Παρά τα παραπάνω, για κάποιους συμφυρμούς που θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε, η παράσταση εμφανίζει στοιχεία που εφαρμόζονται και στην εικονογραφία της Κοίμησης. Το σχετικό εδάφιο των Βασιλειών ενσωματώνεται κατ' αρχήν σε ομιλίες και ύμνους για την Κοίμηση και είναι γνωστό ότι στο δεύτερο λόγο για την Κοίμηση του Ιωάννη του Δαμασκηνού μεταφέρεται ολόκληρη η σχετική περικοπή. Το βιβλικό εδάφιο επιστρατεύεται εκεί ως νοηματική πρόληψη και του τελετουργικού της Κοίμησης, όπου η Παναγία τώρα είναι η νοερά κιβωτός, όχι πια της Διαθήκης Κυρίου, αλλά της ίδιας της υπόστασης του Λόγου του Θεού, οι απόστολοι, όπως άλλοτε οι ιερείς του ναού, μεταφέρουν την κιβωτό και ο Χριστός, ο νέος Σολομών ο ειρηνάρχης, εισοικίζεται την ψυχή της εις τα Άγια των Αγίων όχι πια του ναού του Σολομώντα, αλλά στα αρχέτυπα αληθινά και ουράνια σκηνώματα[84]. Την ίδια αναφορά υπαινίσσεται και η θ΄ ωδή από ποίημα του Ιωάννη του Δαμασκηνού στον όρθρο της Κοίμησης της 15ης Αυγούστου, που περιγράφει τον Χριστό να μεταφέρει την «κρείττονα» τώρα σκηνή στα Άγια των Αγίων[85].

Η παράσταση της τοιχογραφίας του Καχριέ φέρει επιγραφή[86], σύμφωνα με την οποία *οἱ ἱερεῖς εἰσφέρουσιν τὴν κιβωτὸν εἰς τὸ Δαβὴρ τοῦ Οἴκου εἰς τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων ὑπὸ τὰς πτέρυγας τῶν χερουβείμ*. Και ο ναός του Σολομώντα (Πίν. 182) ορίζεται με θολωτή στέγη, κάτω από την οποία εικονίζεται μεγάλη τράπεζα που καλύπτεται με πτυχωτό ύφασμα και υποβαστάζει την κιβωτό, την οποία έχουν μόλις εναποθέσει εκεί οι ιερείς. Πάνω από την κιβωτό, μεγάλο εξαπτέρυγο χερουβείμ σκιάζει όλο το θέμα. Αριστερά, και πίσω από ορθογώνιο πρόβολο, φαίνεται ένα μικρό μέρος από τη φτερούγα ενός δεύτερου εξαπτέρυγου. Φως από την ουράνια δόξα που γράφεται ψηλά και αριστερά, έξω ακόμη από το ναό, κατευθύνεται προς την κιβωτό[87]. Το σχήμα της τράπεζας, ο μεγάλος όγκος της και το πτυχωτό κάλυμμά της με τα διακοσμητικά κυμάτια, το δισκάριο και το ρόμβο, παρουσιάζουν εντυπωσιακή συγγένεια με τα ανάλογα στοιχεία της νεκρικής κλίνης της Παναγίας στην Κοίμηση, η οποία εμφανίζεται έτσι και εικονογραφικά όμοια με τράπεζα του ιλαστηρίου. Την υπόθεση διευκολύνουν άλλες παραστάσεις της τράπεζας και της κιβωτού σε βυζαντινά χειρόγραφα της Οκτατεύχου και του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη.

[84] *PG* 96, 737-740. *Καὶ ὥσπερ ὁ βασιλεὺς Σολομὼν ἐπὶ τῇ καταπαύσει τῆς κιβωτοῦ ἐν ναῷ Κυρίου ὃν αὐτὸς ἐδείματο πάντας τοὺς πρεσβυτέρους Ἰσραὴλ ἐν Σιὼν ἐκκλησίαζε τοῦ ἀνενεγκεῖν τὴν κιβωτὸν Διαθήκης Κυρίου ἐκ πόλεως Δαβὶδ (αὐτὴ ἐστὶν Σιὼν) καὶ ἦραν οἱ ἱερεῖς τὴν κιβωτὸν καὶ τὴν σκηνὴν τοῦ μαρτυρίου καὶ ἀνεβίβασαν αὐτὰ οἱ ἱερεῖς καὶ οἱ λευῖται καὶ ὁ βασιλεὺς καὶ πᾶς ὁ λαὸς ἔμπροσθεν τῆς κιβωτοῦ θύοντες βόας καὶ πρόβατα ἀναρίθμητα· καὶ εἰσφέρουσιν οἱ ἱερεῖς τὴν κιβωτὸν διαθήκης Κυρίου εἰς τόπον αὐτῆς εἰς τὸ δαβὶρ τοῦ οἴκου, εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων ὑπὸ τὰς πτέρυγας τῶν χερουβίμ· οὕτω δὴ καὶ νῦν ἐπὶ τῇ καταπαύσει τῆς νοερᾶς κιβωτοῦ, οὐ διαθήκης Κυρίου, ἀλλ' αὐτῆς τῆς τοῦ Θεοῦ Λόγου ὑποστάσεως, αὐτὸς ὁ νέος Σολομών, ὁ εἰρηνάρχης καὶ τοῦ παντὸς ἀριστοτέχνης τῶν οὐρανίων νόων τὰ ὑπερκόσμια καὶ τῆς νέας διαθήκης τοὺς προύχοντας, τοὺς ἀποστόλους φημί, σὺν παντὶ τῷ ἐν Ἱερουσαλὴμ τῶν ἁγίων λαῷ σήμερον ἐκκλησίασε καὶ τὴν μὲν ψυχὴν δι' ἀγγέλων εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων, τὰ ἀρχέτυπα καὶ ἀληθινὰ καὶ οὐράνια εἰσοικίζεται...*

[85] *Πρὸς γὰρ τὴν λίαν κρείττονα καὶ θειοτέραν σκηνήν, ὡς μητέρα ταύτην εἰς τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων Χριστὸς μετατίθησι*, βλ. *Μηναίον Αυγούστου*, ό.π. (βλ. υποσημ. 71), 156.

[86] G. Engberg, Aaron and his sons, A prefiguration of the Virgin?, *DOP* 21 (1967), 280.

[87] Και οι τέσσερις παραστάσεις της μεταφοράς της κιβωτού, γεμάτες σύμβολα και υπαινιγμούς για σκηνές της Καινής Διαθήκης, γραμμένες με λυγερές και κλασικές μορφές με τις ντελικάτες κινήσεις τους, την πλούσια πτυχολογία των ρούχων τους και τα διακριτικά χρώματα με τους χαμηλούς τόνους, φανερώνουν ατμόσφαιρα ουμανιστικού χώρου. Είναι γνωστό (βλ. J. Meyendorff, Spiritual trends in Byzantium in the late thirteenth and early fourteenth centuries, *Kariye Djami*, 4, 103) ότι σε ουμανιστικούς χώρους αναπτύχθηκε και η θεολογική άποψη του Νικηφόρου Γρηγορά ότι είναι αδύνατο να δούμε τον Θεό χωρίς τη μεσολάβηση των συμβόλων.

Στα σχετικά εδάφια της Εξόδου με τις οδηγίες για την κατασκευή της σκηνής του μαρτυρίου, της κιβωτού και της τράπεζας γίνεται λόγος για τα κυμάτια που θα τις περιβάλλουν και σύμφωνα με τη λεπτομερή περιγραφή τους τα κυμάτια είναι χρυσά και στρεπτά[88]. Τα στρεπτά κυμάτια εμφανίζονται σαν απλό κυματιστό σιρίτι[89] στη μικρογραφία της τράπεζας, στην Οκτάτευχο, Vat. gr. 746, φ. 232r, και με την ίδια περίπου μορφή και στην κιβωτό του μαρτυρίου στη μικρογραφία[90] του χειρογράφου Laur. Plut. 928, φ. 112v, που ερμηνεύει σχετικό εδάφιο με τη «διαγραφή» της κιβωτού του ιλαστηρίου στο 5ο βιβλίο του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη. Όμοιο όμως κυματιστό σιρίτι κοσμεί και την παρυφή του πτυχωτού καλύμματος της νεκρικής κλίνης στις συμβολικότερες παραστάσεις της Κοίμησης που εξετάζουμε, που κατά τη γνώμη μας είναι η Κοίμηση στην πίσω όψη της εικόνας της Παναγίας του Ντον, που αποδίδεται στον Θεοφάνη τον Έλληνα, η Κοίμηση της Φλωρεντίας και η Κοίμηση του Λονδίνου.

Στο Γ΄ επίσης βιβλίο των Βασιλειών[91], που περιγράφεται ο ναός του Σολομώντα, η θάλυσσα που περιβάλλει το θυσιαστήριο παίρνει τη μορφή βλαστού κρίνου. Αναφορά σ' αυτό το βλαστό αποτελεί ο ελικοειδής βλαστός που περιβάλλει την τράπεζα στο χειρόγραφο του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη[92], Laur. Plut. 928, φ. 111v, και που επαναλαμβάνεται με το ίδιο νόημα, πιστεύουμε, στο κάλυμμα της κλίνης και στο πάνω μέρος της στην Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου (Πίν. 177).

Μορφή αντίρροπου ανθεμίου με συνοπτική απόδοση κρινάνθεμου, για τον ίδιο πιθανότατα λόγο, έχει και το κυμάτιο της παρυφής του καταπετάσματος στη σκηνή του μαρτυρίου στο χειρόγραφο Vat. gr. 1162, φ. 133v των Ομιλιών του Ιακώβου[93] του Κοκκινόβαφου, που προεικονίζει την Παναγία (Πίν. 183α). Το ίδιο αντίρροπο ανθέμιο ζωγραφίστηκε τώρα και στην παρυφή του καλύμματος της κλίνης στην Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου και στην Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Τορίνου. Τέλος, πολύτιμες πέτρες[94] στολίζουν το κάλυμμα της τράπεζας στο χειρόγραφο της Οκτατεύχου, Vat. gr. 746, φ. 241r και αποτελούν μια νέα μορφή κυματίου άγνωστη μέχρι τον 11ο αι. Για το νόημα αυτής της παραλλαγής του κυματίου που εμφανίζεται και σε άλλες

88 Έξοδος, κεφ. 25, 10-22: *Καὶ ποιήσεις κιβωτὸν μαρτυρίου καὶ ποιήσεις αὐτῇ κυμάτια στρεπτὰ χρυσᾶ κύκλῳ.* Έξοδος, κεφ. 25, 23-30: *Καὶ ποιήσεις τράπεζαν καὶ ποιήσεις αὐτῇ κυμάτια χρυσᾶ κύκλῳ.* Έξοδος, κεφ. 30, 1-11: *...καὶ ποιήσεις θυσιαστήριον θυμιάματος... καὶ ποιήσεις αὐτῷ στρεπτὴν στεφάνην χρυσῆν κύκλῳ.*

89 Όπου ερμηνεύεται εικονογραφικά το κεφ. 25, 23-30 της Εξόδου με την περιγραφή της τράπεζας. Για την ερμηνεία της παράστασης, βλ. D. Mouriki-Charalambous, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Kosmas Indicopleustes*, Princeton University, Ph.D., Michigan 1971 (στο εξής: *The Miniatures*), 105 και L. Brubaker, The Tabernacle miniatures of the Byzantine octateuchs, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*, II, Athènes 1981, 82, εικ. 4.

90 Περισσότερο σύνθετο από το προηγούμενο, στις δύο τελευταίες παραστάσεις το κυμάτιο παραμένει παρ' όλα αυτά και εδώ μια κυματιστή ταινία, βλ. Mouriki-Charalambous, *The Miniatures*, 93 και L. Brubaker, ό.π., 85 κ.ε., εικ. 5. Για τη διαφορετική αρίθμηση του φύλλου στην παράσταση του χειρογράφου Laur. Plut. 928, που παρακολουθεί η Brubaker (η Μουρίκη δίνει αρίθμηση 129v), βλ. L. Brubaker, The relationship of text and image in the Byzantine mss. of Cosmas Indicopleustes, *BZ* 70 (1977), 42-57. Για το σχετικό κείμενο του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, βλ. W. Wolska-Conus, Cosmas Indicopleustes, Topographie chrétienne, *Sources chrétiennes* 159, Paris 1970, II, 63-69.

91 Βασιλειών Γ΄, κεφ. 7, 10-13: *Καὶ ἐποίησεν τὴν θάλασσαν... καὶ τὸ χεῖλος αὐτῆς ὡς ἔργον χείλους ποτηρίου, βλαστὸς κρίνου.*

92 Το κείμενο του Ινδικοπλεύστη στην W. Wolska-Conus, ό.π., II, 63. Για την παράσταση του χειρογράφου, βλ. Mouriki-Charalambous, *The Miniatures*, 102 και L. Brubaker ό.π. (υποσημ. 89), 82, εικ. 3.

93 C. Stornajollo, Miniature delle Omilie di Giacomo monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinate (Cod. Vat. gr. 2), *Codices e Vaticanis Selecti, Series Minor*, Roma 1910, I, πίν. 58.

94 L. Brubaker, ό.π. (υποσημ. 89), εικ. 2.

παραστάσεις της κιβωτού και της τράπεζας δόθηκαν και συμβολικές ερμηνείες[95]. Θεωρούμε ότι για παρόμοιους λόγους εφαρμόζεται το διάλιθο κυμάτιο και στο πτυχωτό ύφασμα της τράπεζας στην τοιχογραφία[96] του Καχριέ (Πίν. 182), όπως και στην κλίνη της ψηφιδωτής Κοίμησης[97] του ίδιου ναού.

Στο πτυχωτό κάλυμμα της τράπεζας στην τοιχογραφία του Καχριέ γράφονται επίσης δύο γνωστά και καθιερωμένα σχήματα, το τετράπλευρο σε σχήμα ρόμβου και ένα δισκάριο[98], στοιχεία που κοσμούν επίσης το κάλυμμα της νεκρικής κλίνης στις Κοιμήσεις του Τορίνου και του Μουσείου Κανελλοπούλου. Τα ίδια σχήματα διακρίνονται και στη μακριά πλευρά του κιβωτίου, που υποβα-

[95] Δώδεκα πολύτιμες πέτρες υπονοούνται στα δώδεκα τετράγωνα του κυματίου της τράπεζας στο χειρόγραφο της Οκτατεύχου Vat. gr. 747, φ. 108r, τα οποία προβλημάτισαν την έρευνα αν πρόκειται για διακοσμητικά, που εγκαινίασε τον 11ο αι. ο μικρογράφος, ή αν συμβολίζουν τις δώδεκα φυλές του Ισραήλ. Βλ. Mouriki-Charalambous, *The Miniatures*, 104 και 105 και L. Brubaker, ό.π. (υποσημ. 89), 88.

[96] Βλ. υποσημ. 82.

[97] Βλ. υποσημ. 35.

[98] Για το δισκάριο και το τετράπλευρο σε σχήμα ρόμβου στο κάλυμμα της τράπεζας του Καχριέ και στο κάλυμμα των Κοιμήσεων που αναφέραμε, πιστεύουμε ότι σχετίζονται τόσο με τον άρτο της τράπεζας της σκηνής του μαρτυρίου όσο και με τον ευχαριστιακό άρτο της Καινής Διαθήκης.

Στο χειρόγραφο του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη Laur. Plut. 928, φ. 111v, L. Brubaker, ό.π. (υποσημ. 89), εικ. 3, και στο Sinai gr. 1186, φ. 81r, Mouriki-Charalambous, *The Miniatures*, 101 (σχέδιο της παράστασης στη W. Wolska-Conus, ό.π., II, σ. 61) με την παράσταση της τράπεζας και της λυχνίας εμφανίζονται τρία στρογγυλά ένσταυρα αντικείμενα στις τέσσερις γωνίες του ορθογωνίου που αποδίδει την τράπεζα. Η Μουρίκη (ό.π., 106), ερμηνεύοντας το στοιχείο, αναφέρει ότι χωρίς αμφιβολία τα αντικείμενα αυτά σημειώθηκαν εκεί για να ερμηνεύσουν τους άρτους της τράπεζας των προσφορών σύμφωνα με το εδάφιο της Εξόδου 25, 35 και το κεφ. 24, 5-6 του Λευϊτικού. Για τη στήριξη της άποψής της παραπέμπει στο εξηγητικό κείμενο (Ν. Θεοτόκης, *Σειρά ενός και πεντήκοντα υπομνηματιστών εις την Οκτάτευχον και τα των Βασιλειών*, Λειψία 1772, Ι, 843), όπου από ανώνυμο σχολιάζεται ότι οι άρτοι εκεί, στο εδάφιο της Παλαιάς Διαθήκης, συμβολίζουν *τὸν μελιζόμενον τῇ καινῇ διαθήκῃ ζωοποιὸν ἄρτον*. Ανάλογη ερμηνεία δίνεται εκεί και από τον Κύριλλο Αλεξανδρείας: *Ἐναργῶς ἄρτον ἡμῖν τὸν ἐξ οὐρανοῦ καταδεικνύει, προκεισόμενον κατὰ καιροὺς ἐν ἁγίαις τραπέζαις τῶν ἐκκλησιῶν, καὶ ζωὴν δίδοντα τῷ κόσμῳ*. Τον ίδιο συμβολισμό βρίσκουμε και εμείς στα δισκάρια και τα τετράπλευρα σε σχήμα ρόμβου, που κοσμούν τόσο την τράπεζα της παράστασης του Καχριέ όσο και το κάλυμμα της νεκρικής κλίνης της Κοίμησης. Είναι γνωστό ότι η Παναγία συχνά παρομοιάζεται στην υμνογραφία με τον *ἄρτον τὸν ζωηφόρον* ή αλλού σαν *ἀρτοποιήσασα ἐν σπλάχνοις τὸν πλάστην τῆς κτίσεως* (Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Παρίσι 1930, 10). Σημαντικό για την ταύτιση αυτών των σχημάτων με τον άρτο είναι το πρώτο εγκώμιο του Ιωάννη του Δαμασκηνού στην Κοίμηση της Παναγίας, όπου δίνεται και όλο το νόημα της προεικόνισης στην Παλαιά Διαθήκη της Παναγίας-σκηνής και τράπεζας, όπως και η σχέση της με τον άρτο. *Ἡ δὲ σκηνὴ Ἀβραάμ*, λέει (*PG* 96, 712), *σὲ προδηλοῖ προφανέστατα. Τῷ γὰρ Θεῷ Λόγῳ ἐν γαστρί σου σκηνώσαντι ἡ ἀνθρωπεία φύσις τὸν ἐγκρυφίαν ἄρτον,... τὴν ἑαυτῆς ἀπαρχὴν... προσήγαγεν ὀπτωμένην πως καὶ ἀρτοποιουμένην ὑπὸ τοῦ θείου πυρός...* Αλλά και το ίδιο το σχήμα του δισκαρίου γράφεται στο σχέδιο σφραγίδας άρτου της Θείας Ευχαριστίας τώρα στη Βιβλιοθήκη «Mano Gatti», όπου μέσα στο σαφώς οριζόμενο κύκλο της στρογγυλής βάσης της σφραγίδας εγγράφεται σταυρός, τα κενά των κεραιών του οποίου γεμίζουν άλλα συμβολικά σχήματα, που τείνουν να πάρουν τη μορφή διακοσμητικών, όπως δηλαδή συμβαίνει και με τη διακόσμηση των σχημάτων που εξετάζουμε. Για τη σφραγίδα, βλ. G. Galavaris, *Bread and the Liturgy, The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, The University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee and London, University of Wisconsin 1970, 60, εικ. 29. Στην ίδια δημοσίευση δίνεται και το κείμενο του Συμεών Θεσσαλονίκης για το σχήμα της σφραγίδας του άρτου, που πιστεύουμε ότι ερμηνεύει και την παρουσία στο κάλυμμα της τράπεζας του Καχριέ και της νεκρικής κλίνης της Κοίμησης του δεύτερου τετράπλευρου σχήματος. Σύμφωνα με τον Συμεών που δημοσιεύει ο G. Galavaris, ό.π., 205, σημ. 104 και 107: *Τετραμερὴς δὲ ὁ ἄρτος, ἀλλ' οὐ κυκλοτερὴς καὶ ἄζυμος... Τὰ μὲν τῆς οἰκονομίας τοῦ Σωτῆρος τέλεια ἐν τῷ ἄρτῳ καὶ ἐν τῷ σχήματι αὐτοῦ τετραμερῆ ὄντι καθορᾶται... Τὰ δὲ τῆς θεότητος ἐν τῇ τοῦ ἄρτου σφραγίδι, ἥτις κυκλοειδής ἐστι, καὶ μέσον ταύτης ὁ σταυρός... τὸν ἄναρχόν τε καὶ ἀτελεύτητον Λόγον σεσαρκωμένον πάντων ὁμοῦ δεικνύντων, καὶ Θεὸν ὄντα... καὶ ἐν μορφῇ ἀνθρώπου γενόμενον.*

στάζει την κιβωτό, στη μικρογραφία της μεταφοράς της, στην Οκτάτευχο[99] του Βατοπεδίου 602. Με τα ίδια επίσης σχήματα διακοσμείται και το πτυχωτό κάλυμμα της κλίνης του Σολομώντα (Πίν. 183β) στη μικρογραφία του χειρογράφου Vat. gr. 1162, φ. 82v των Ομιλιών του Ιακώβου του Κοκκινοβάφου[100]. Αλλά η παράσταση της κλίνης του Σολομώντα αποτελεί, όπως αποδείχθηκε και πάλι, προεικόνιση της Παναγίας[101] στο ρόλο της για την Ενσάρκωση και θεωρούμε ότι σχετίζεται επίσης με την κιβωτό και την τράπεζα. Στην ίδια τοιχογραφία του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας, όπως προαναφέρθηκε, μεγάλο εξαπτέρυγο σκιάζει την κιβωτό και την τράπεζα, ενώ ένα μικρό μέρος από τη φτερούγα ενός δεύτερου προβάλλει πίσω από ορθογώνιο πρόβολο.

Το χερουβείμ της τοιχογραφίας του Καχριέ θεωρούμε εικονογραφικό και νοηματικό παράλληλο του χερουβείμ που σκιάζει στην Κοίμησή μας τον Χριστό ή όλο το κεντρικό θέμα. Δεν γνωρίζουμε γιατί ο ζωγράφος της τοιχογραφίας του Καχριέ προβάλλει περισσότερο το ένα χερουβείμ πάνω από το ιλαστήριο της κιβωτού αφού, σύμφωνα με το βιβλικό κείμενο που ερμηνεύει, τα χερουβείμ είναι δύο[102]. Θεωρούμε όμως ίδιο το λόγο που υπαγόρευσε αυτή την εικονογραφία στο Καχριέ με εκείνον που καθόρισε την εικονογραφία της Κοίμησής μας με το ένα χερουβείμ.

Δύο είναι τα χερουβείμ[103] στις παλαιότερες παραστάσεις που απεικονίζουν την κιβωτό του ιλαστηρίου τόσο στην Οκτάτευχο, Vat. gr. 746, φ. 231r (Πίν. 184α) όσο και στον Κοσμά τον Ινδικοπλεύστη, Laur. Plut. 928, φ. 112v, όπου τα χερουβείμ είναι μετωπικά[104] και οι φτερούγες τους ακουμπούν η μία την άλλη, όπως στο κείμενο των Βασιλειών. Αριστερά και δεξιά από το ιλαστήριο της τράπεζας απεικονίζονται[105] τα χερουβείμ στην Οκτάτευχο, Vat. gr. 746, φ. 325v, χωρίς να ακουμπούν με τις φτερούγες τους το ένα το άλλο, σύμφωνα με το κείμενο της Εξόδου (κεφ. 38, 7), όπου *καὶ τοὺς δύο χερουβεὶμ χρυσοὺς χεροὺβ ἕνα ἐπὶ τὸ ἄκρον τοῦ ἱλαστηρίου τὸ ἓν καὶ χεροὺβ ἕνα ἐπὶ τὸ ἄκρον τὸ δεύτερον τοῦ ἱλαστηρίου, σκιάζοντα ταῖς πτέρυξιν αὐτῶν ἐπὶ τὸ ἱλαστήριον.* Ανάλογη προτίμηση έχουμε και στις Κοιμήσεις, όπου, εκτός από το ένα χερουβείμ που υιοθετείται για τις περισσότερες, έχουμε και την περίπτωση της Κοίμησης της Μόσχας[106], όπου τα χερουβείμ είναι δύο, αριστερά και δεξιά από το φωτοστέφανο του Χριστού και αποτελούν, πιστεύουμε, και εδώ ανάμνηση της προεικόνισής τους στο κείμενο της Εξόδου, κεφ. 38, 7.

Δεν έχουν σωθεί άλλες παραστάσεις της εγκατάστασης της κιβωτού στο ναό του Σολομώντα, εκτός από εκείνη την ελλιπή στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και τις πολύ μεταγενέστερες μεταβυζαντινές απεικονίσεις της στο Όρος. Τη θέση της παίρνει, όπως υποστηρίχθηκε[107], η σκηνή του μαρτυρίου με το ίδιο νόημα και κοντύτερα στην περιγραφή της Εξόδου, με τον Ααρών και τον Μωυσή να παραστέκουν την τράπεζα. Και αυτή η παράσταση, εκτός από τα άλλα κοινά εικονογραφικά στοιχεία που παρουσιάζει με την ανάλογη σκηνή του Καχριέ, εμφανίζει την ίδια ποικιλία στην απεικόνιση του χερουβείμ πάνω από την τράπεζα.

[99] P. Huber, *Image et message, Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurich 1975, εικ. 76.

[100] C. Stornajollo, ό.π. (υποσημ. 93), πίν. 32.

[101] S. Der Nersessian, Le lit de Salomon, *Etudes Byzantines et Arméniennes, Byzantine and Armenian Studies*, Louvain 1973, I, 48-54, και II, 10, εικ. 30.

[102] Βασιλειών Γ΄, κεφ. 6, 23-30: *Καὶ ἐποίησεν ἐν τῷ δαβὶρ δύο χερουβὶμ... καὶ αἱ πτέρυγες αὐτῶν αἱ ἐν μέσῳ τοῦ οἴκου ἥπτοντο πτέρυξ πτέρυγος.*

[103] L. Brubaker, ό.π. (υποσημ. 89), εικ. 6.

[104] Ό.π., εικ. 5.

[105] Ό.π., εικ. 7.

[106] Βλ. υποσημ. 38.

[107] S. Der Nersessian, ό.π. (υποσημ. 78), 341.

Ένα είναι το χερουβείμ πάνω από την τράπεζα της Γρατσάνιτσα[108] και του Λέσνοβο[109] (Πίν. 185) και δύο χερουβείμ εμφανίζονται στην ίδια σκηνή των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης[110], στο παρεκκλήσιο της μονής Σινά[111] και στην Κουρτέα ντε Άργκες[112] (Πίν. 184β).

Η σχέση των παραστάσεων της σκηνής του μαρτυρίου με την τοιχογραφία του Καχριέ και την εικονογραφία των εικόνων που εξετάζουμε ερμηνεύει τώρα και το προβληματικό στοιχείο του ημικυκλικού τοίχου στο αρχιτεκτονικό βάθος των Κοιμήσεων της ομάδας του Λονδίνου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η γνωστή μικρογραφία του χειρογράφου της Σμύρνης του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, όπου στη θέση της παράστασης της σκηνής του μαρτυρίου απεικονίζεται η Παναγία ένθρονη και μέσα σε πλαίσιο με κογχυλόμορφη τοξωτή απόληξη[113]. Η παράσταση, που αποτελεί μία από τις παλιότερες εικονογραφικές ερμηνείες αυτού του θέματος ως προεικόνιση της Παναγίας, μας δίνει και το στοιχείο της θολωτής οροφής της σκηνής, που δηλώνεται με την τοξωτή απόληξη του πλαισίου της παράστασης. Θολωτή είναι ο οροφή και σε όλες τις τοιχογραφημένες παραστάσεις της σκηνής του μαρτυρίου του 14ου αι., όπως και του ναού του Σολομώντα στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου στο Καχριέ, που ανάμνησή της αποτελεί και ο τοξωτός τοίχος της Κοίμησης.

Σε αρκετές από τις παραστάσεις επίσης της σκηνής του μαρτυρίου το 14ο αι., όπως στο Πρωτάτο[114], στο παρεκκλήσι της μονής του Σινά[115] και στην Κουρτέα ντε Άργκες (Πίν. 184β), πάνω από την τοξωτή απόληξη της σκηνής, εμφανίζονται πυργόσχημα κτίσματα, που θεωρήθηκαν ότι παριστάνουν τις στέγες άλλων σκηνών ή κτισμάτων. Ανάλογο όμως σχήμα και ίδια θέση έχει και ο πυργίσκος που γράφεται στην κορυφή του τοξωτού στοιχείου στο αρχιτεκτονικό βάθος σε ορισμένες από τις Κοιμήσεις της ομάδας μας, όπως στην Κοίμηση του Λονδίνου, της Φλωρεντίας και της Μόσχας. Την υπόθεση της ταύτισης του θολωτού στοιχείου της Κοίμησης με τη θολωτή στέγη της σκηνής του μαρτυρίου ή της θολωτής στέγης του ναού του Σολομώντα στα Άγια των Αγίων μαρτυρούν και άλλα στοιχεία.

Στην εικόνα της Κοίμησης του Μουσείου Κανελλοπούλου (Πίν. 177), όπως και στην Κοίμηση της αμφιπρόσωπης εικόνας του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών (Πίν. 176), ο ημικυκλικός τοίχος του βάθους διακοσμείται με επτά σιγμοειδή στοιχεία. Τα αρχικά σχήματα των ίδιων στοιχείων βρίσκουμε πάνω από τους επτά κίονες του ναού που ταυτίστηκε με το ναό του Σολομώντα στην τοιχογραφία της Σοποτσάνη[116], με τον Χριστό δωδεκαετή στο ναό. Αλλά οι επτά κίονες

[108] V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, Beograd 1934, II, πίν. LX και Vr. Todić, Gračanica (σερβικά με γαλλ. μετάφραση), Belgrade 1988, εικ. 27. Σ' αυτή την τόσο ενδιαφέρουσα για την ερμηνεία της Κοίμησής μας παράσταση, πέρα από το πολύ μεγάλο χερουβείμ που εικονίζεται με ανοιχτές τις φτερούγες του πάνω από την κιβωτό, παριστάνονται και οι Μωυσής και Ααρών που γέρνουν και θυμιάζουν την τράπεζα και που θυμίζουν με την κίνηση και τη στάση τους, τουλάχιστον ο Μωυσής, τον Πέτρο της Κοίμησης.

[109] G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, texte et présentation par Tania Velmans, Paris 1969, fasc. IV, πίν. 21.44.

[110] S. Der Nersessian, ό.π. (υποσημ. 78), εικ. 3.

[111] G. A. Sotiriu, Τοιχογραφίαι της σκηνής του μαρτυρίου εις παρεκκλήσια του τείχους της Μονής Σινά, *«Silloge Bizantina» in onore di Silvio Giuseppe Mercati*, Roma 1957, 389-391, εικ. 4, σχέδ. 3 (ανάτυπο).

[112] O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtéa de Arges*, Paris 1931, Atlas, πίν. XXXV.

[113] J. Strzygowsky, ό.π. (υποσημ. 74).

[114] Millet, *Athos*, πίν. 32. Στην παράσταση του Πρωτάτου ο Μωυσής λειτουργεί στη σκηνή θυμιάζοντας με βυζαντινό κατσί, όπως και ο Τιμόθεος της Κοίμησης του Λονδίνου.

[115] G. A. Sotiriu, ό.π., 390.

[116] V. Djurić, *Sopoćani* (σερβ. με αγγλ. μετάφραση), Beograd 1963, πίν. XIII.

με ημικυκλικό επιστύλιο και πυργίσκο στο κέντρο εμφανίζονται επίσης στο ναό του Σολομώντα της παράστασης «Σοφία Θεοῦ ᾠκοδόμησεν ἑαυτῇ οἶκον καὶ ὑπείρεισεν στύλους ἑπτά»[117]. Η παράσταση της Σοφίας του Θεού, πολύ συχνή στην εικονογραφία του 14ου αι., σχετίζεται, όπως αποδείχθηκε, και με την παράσταση της εγκατάστασης της κιβωτού στο ναό του Σολομώντα, που, παρά τα κάποια παράλληλά της, φαίνεται τελικά να υποχωρεί.

Η σπανιότητα της παράστασης του Καχριέ στην εικονογραφία του 14ου αι. και η μεγάλη συχνότητα της «Θεού Σοφίας» δεν φαίνεται να είναι τυχαία. Είναι γνωστό ότι το κείμενο των Παροιμιών[118] που εικονογραφεί η παράσταση της «Θεού Σοφίας», οικείο στη χριστιανική φιλοσοφία από τα πρώτα εξηγητικά κείμενα, απασχόλησε και τη θεολογική σκέψη του 14ου αι. και ιδιαίτερα τους Παλαμιστές και τους αντιπάλους τους στις ησυχαστικές έριδες. Η Σοφία Θεού θεωρείται τώρα όχι μόνο υπόσταση του Σαρκωθέντος Λόγου αλλά ενέργεια της υπόστασης του ίδιου του Θεού. Η σχετική ησυχαστική ερμηνεία συνοψίζεται τελικά στο λόγο του μαθητή του Γρηγορίου Παλαμά, Φιλοθέου, όπου η Θεού Σοφία ταυτίζεται με την ίδια την Ενσάρκωση, την Εκκλησία και την Παναγία. *Σοφία μὲν οὖν... ἡ κοινὴ τῆς ὑπερουσίου καὶ ἀδιαιρέτου Τριάδος... ἐστὶν ἐνέργεια... ἡ ἐνυπόστατος καὶ ἀπαράλλακτος τοῦ Πατρὸς εἰκὼν καὶ σοφία, ὁ ζῶν καὶ ἐνεργὴς λόγος... ᾠκοδόμησεν ἑαυτῷ οἶκον, ὑλικόν τε καὶ ἔμψυχον τὸν... ναὸν... νοήσομεν δ' οἶκον... καὶ τὴν ἁγίαν Μητέρα τε καὶ παρθένον*[119].

Με αυτή τη θεώρηση η Θεού Σοφία εικονογραφείται στα περισσότερα μνημεία του 14ου αι. με στοιχεία που δηλώνουν την Ενσάρκωση, την Παναγία και την Εκκλησία. Από τα πιο εκφραστικά παραδείγματα που έχουν μελετηθεί σημειώνουμε την τοιχογραφία με το ίδιο θέμα στον Άγιο Κλήμεντα της Αχρίδας[120] και την τοιχογραφία της Γρατσάνιτσα[121]. Και στις δύο παραστάσεις οι κίονες του ναού είναι επτά, με στοιχεία στα κιονόκρανα που θυμίζουν τα σιγμοειδή διακοσμητικά στην Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου και στην Κοίμηση του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών. Μετάλλιο της Παναγίας στο αέτωμα του ναού υπονοεί την ίδια την Παναγία και την Ενσάρκωση. Με αυτή την τριπλή αναφορά στην Ενσάρκωση, την Παναγία και την Εκκλησία συνδέεται τώρα τόσο με την τοιχογραφία του Καχριέ όσο και με την Κοίμησή μας.

Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι η σχετική περικοπή των Παροιμιών, κεφ. 9, 1 κ.ε., η οποία αποτελεί και τη συνηθέστερη αναφορά της παράστασης της Θεού Σοφίας διαβάζεται την ημέρα της Κοίμησης[122]. Όπως έχει παρατηρηθεί, το ίδιο κείμενο διαβάζεται στα εγκαίνια ναών[123]. Αν όμως η παράσταση της εγκατάστασης της κιβωτού στα Άγια των Αγίων συνδέεται με τα εγκαίνια του ναού του Σολομώντα, τότε η τόσο σημαντική για την έρευνά μας παράσταση του Καχριέ σχετίζεται νοηματικά τόσο με τη «Θεού Σοφία» όσο και με την Κοίμηση. Όπως έχει παρατηρηθεί, η Κοίμηση σύμφωνα με ιστορικό κείμενο του 16ου αι., τουλάχιστον στη Ρωσία, έχει ταυτιστεί με τη «Θεού Σοφία» ήδη από τα τέλη του 15ου αι. Ο Ζηνόβιος Ότνα, που παρέχει τη σχετική είδηση, αναφέρει ότι ο Γεννάδιος, αρχιεπίσκοπος του Νόβγκοροντ στα τέλη του 15ου αι., καθιερώνει

[117] Meyendorff, *L'iconographie*, 270.

[118] Παροιμίαι, κεφ. 9, 1 κ.ε.: *Ἡ σοφία ᾠκοδόμησεν ἑαυτῇ οἶκον καὶ ὑπείρεισεν στύλους ἑπτά· ἔσφαξεν τὰ ἑαυτῆς θύματα, ἐκέρασεν εἰς κρατῆρα τὸν ἑαυτῆς οἶνον καὶ ἡτοιμάσατο τὴν ἑαυτῆς τράπεζαν.*

[119] Meyendorff, *L'iconographie*, 262.

[120] V. Petković, ό.π. (υποσημ. 108), πίν. 24a.

[121] Ό.π., πίν. 53a.

[122] *Μηναίον Αυγούστου*, ό.π. (υποσημ. 71), 146.

[123] Meyendorff, *L'iconographie*, 261.

ημέρα εορτής της Μητρόπολης του Νόβγκοροντ, που ήταν αφιερωμένη στη Σοφία Θεού, τη 15η Αυγούστου, την εορτή δηλαδή της Κοίμησης[124]. Ο ίδιος θεωρεί αυτή την καθιέρωση ως επικίνδυνο νεωτερισμό, ο οποίος θα οδηγήσει τους πιστούς να ταυτίσουν τη Θεού Σοφία μόνο με την Παναγία. Η είδηση αυτή του Ζηνοβίου για την καθιέρωση της Κοίμησης ως εορτή της Αγίας Σοφίας του Νοβγκορόντ και οι αντιρρήσεις του μετά από πολλά χρόνια για το γεγονός, αποδεικνύει, πιστεύουμε, πλατιά γνώση των συμβολισμών της Κοίμησης, σε σχέση με τη Θεού Σοφία[125] και σε χώρους όχι υποχρεωτικά μοναστικούς.

Τέλος, η εικονογραφική και νοηματική σχέση της Κοίμησης με την τοιχογραφία του Καχριέ, τη σκηνή του μαρτυρίου και την παράσταση της Θεού Σοφίας οδηγεί, πιστεύουμε, και στην αποκρυπτογράφηση του βαθύτερου νοήματος της παράστασής μας, που συνδέεται με την Ενσάρκωση, το Πάθος και τη Λύτρωση.

Πέρα από τα επί μέρους στοιχεία το νόημα αυτό περνάει μέσα από το όλο σχήμα και ήθος της παράστασης. Γιατί πέρα από την ταύτιση που προηγήθηκε της Παναγίας με την κιβωτό, της νεκρικής κλίνης με την τράπεζα και του αρχιτεκτονικού βάθους με τη σκηνή του μαρτυρίου, το ναό του Σολομώντα και τη Σοφία του Θεού, ερμηνεύεται τώρα και η σταυρική διάταξη των δύο κεντρικών μορφών του Χριστού και της Παναγίας, που απεικονίζει σε συνοπτικό σχήμα τη σημαντικότερη παράσταση του Πάθους, τη Σταύρωση, μέσα από την απεικόνιση του Χριστού, σαν ιλαστήριο, που σκιάζεται από τα ή το χερουβείμ πάνω από την κιβωτό και την τράπεζα.

Το ίδιο άλλωστε νόημα της θυσίας, της Σταύρωσης και της Λύτρωσης στην Καινή Διαθήκη, έχει αποδοθεί και στο ιλαστήριο της κιβωτού, από τα πρώτα εξηγητικά κείμενα[126]. Το ιλαστήριο, που κατά τον Ζυγαβινό[127] αποτελούσε χρυσούν επίθεμα της κιβωτού, είναι γνωστό ότι ραντιζόταν κατά την ημέρα του εξιλασμού με αίμα και ότι μ' αυτό το ραντισμό επεζητείτο η εξιλέωση του λαού. Η πληροφορία αυτή δίνεται και από τον Κοσμά τον Ινδικοπλεύστη στο πέμπτο βιβλίο[128] του, στην περιγραφή της κιβωτού του ιλαστηρίου, όπου ο *ἱερεὺς εἰσέρχεται εἰς τὴν ἐσωτέραν σκηνὴν δι' αἵματος τράγων καὶ μόσχων ἐξιλεούμενος τὸν λαόν.* Στο ίδιο βιβλίο ταυτίζει το ιλαστήριο με τον Χριστό, όπου *τὸ ἱλαστήριον τύπος ἦν τοῦ Δεσπότου Χριστοῦ*, επικαλούμενος σ' αυτή την ερμηνεία τον απόστολο Παύλο με την περικοπή, παρ. 25, κεφ. 3 της «Προς Ρωμαίους» επιστολής του, *Ὅν* (Δεσπότην Χριστόν) *προέθετο ὁ Θεὸς ἱλαστήριον ἐν τῷ αὐτοῦ αἵματι*[129].

Η έννοια της θυσίας του Χριστού-ιλαστήριου στη γη, όπως ερμηνεύεται στην «Προς Ρωμαίους» επιστολή του Παύλου και στα εξηγητικά κείμενα του Κύριλλου Αλεξανδρείας, του Θεο-

[124] Ό.π., 277.

[125] Τη σχέση της Παναγίας με τη Σοφία του Θεού διακρίνουμε και στην γ΄ ωδή από το ποίημα του Ιωάννου του Δαμασκηνού, που διαβάζεται την ημέρα της Κοίμησης, όπου η εκκλησία αποκαλείται ακλινής και ακράδαντος και ταυτίζεται με την Παναγία (*Μηναίον Αυγούστου*, ό.π., 150). Συνδέεται δε και με το ποίημα του Κοσμά του Μαϊουμά: *Ἡ ἄπειρος σοφία τοῦ Θεοῦ ᾠκοδόμησε τόν οἶκον ἑαυτῆς ἁγνῆς ἐξ ἀπειράνδρου Μητρός*, βλ. *Τριώδιον*, έκδ. της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, εν Αθήναις 1960, 381, όπου ο ναός της Θεού Σοφίας ταυτίζεται με την Παναγία.

[126] Κατά τον Κύριλλο Αλεξανδρείας: *Ἱλαστήριον ὁ υἱὸς ... καθίστησι γὰρ τοῖς ἐπὶ τῆς γῆς ... PG* 76, 1336, και κατά τον Θεοδώρητο Κύρου: *Τὸ ἀληθινὸν ἱλαστήριον... ἐστὶ Χριστός. Ἐκεῖνο γὰρ τὸ παλαιὸν τούτου τοῦ τύπου ἐπλήρου, PG* 82, 44.

[127] *Τῇ κιβωτῷ ἐπετίθετο ἐπίθεμα χρυσοῦν τετράγωνον ἄπουν, ὃ ἐκαλεῖτο ἐπίθεμα, κάλυμμα.* Βλ. Π. Τρεμπέλας, *Υπόμνημα εις τας επιστολάς της Καινής Διαθήκης*, Αθήναι 1956, 3, 121.

[128] W. Wolska-Conus, ό.π. (υποσημ. 90), II, 53.

[129] Ό.π., 63, όπου: *Εἰς τὸν δὲ ἐσώτερον χῶρον ἡ κιβωτὸς τοῦ ἱλαστηρίου ἦν κειμένη καὶ... μὴ ὁρωμένη ὑπό τινος. Τύπος δὲ ἦν τὸ ἱλαστήριον τοῦ Δεσπότου Χριστοῦ κατὰ σάρκα, καθ' ἅ φησιν ὁ Ἀπόστολος, Ὅν προέθετο ὁ Θεὸς ἱλαστήριον ἐν τῷ αὐτοῦ αἵματι.*

δώρητου Κύρου κ.ά., συνοδεύεται και από το νόημα της Ανάστασης, όπως προκύπτει από την «Προς Εβραίους» επιστολή του Παύλου, όπου τώρα ο *Χριστός... παραγενόμενος ἀρχιερεὺς τῶν μελλόντων ἀγαθῶν διὰ τῆς μείζονος καὶ τελειοτέρας σκηνῆς οὐ χειροποιήτου... οὐδὲ δι' αἵματος τράγων καὶ μόσχων, διὰ δὲ τοῦ ἰδίου αἵματος εἰσῆλθεν ἐφ' ἅπαξ εἰς τὰ Ἅγια* («Προς Εβραίους», κεφ. Θ΄, 11-12). Κατά τον Ζυγαβινό, *Ἅγια ἐνταῦθα τὰ Ἅγια τῶν ἁγίων λέγει· τὰ ἐν οὐρανοῖς Ἅγια τῶν ἁγίων*[130].

Με αυτή τη διπλή έννοια της θυσίας και της Ανάστασης συνδέθηκε και η Κοίμηση καθώς το ειλητάριο του Δαβίδ στην παράσταση της Κοίμησης αναφέρεται και στα δύο. *Ἀνάστηθι*, λέει το επίγραμμα του ειληταρίου του, *Κύριε εἰς τὴν ἀνάπαυσίν Σου Σὺ καὶ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἁγιάσματός Σου*. Στην ίδια άλλωστε προφητεία αναφέρεται και ο Γρηγόριος Παλαμάς στην Ομιλία του προς την Κοίμηση[131], όπου *τὸ γεννῆσαν σῶμα εἰκότως συνανίσταται, κατὰ τὸ προφητικὸν ᾆσμα τῷ πρότερον ἀναστάντι τριημέρῳ Χριστῷ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἁγιάσματος αὐτοῦ*. Και μ' αυτή τη σύνθετη έννοια συνδέθηκε η παράσταση της Κοίμησης νοηματικά και εικονογραφικά με τη σκηνή του μαρτυρίου και με τη Θεού Σοφία, τις δύο αυτές κυριότερες προεικονίσεις του Πάθους και της Λύτρωσης, που ζωγραφίζονται συχνά το 14ο αι.

Summary

THE DORMITION BY ANDREAS RITZOS AND ITS RELATIONSHIP TO THE PAINTING AND IDEOLOGICAL CURRENTS OF THE FOURTEENTH CENTURY

CHRYSANTHI BALTOYIANNI

The icon has an arched top and measures 0.48 × 0.29 m. It is painted in tempera on wood with a backing of canvas and gesso. It was auctioned by Christie's of London in April 1988 and is now in a private collection. It carries a later inscription with the name of Andreas Ritzos, beneath which were found traces of the Cretan painter's authentic signature.

The Dormition of the Virgin is depicted on a gold field in front of two tall buildings connected by a semicircular wall (P l. ΚΑ΄). The body of the Virgin lies on a large funeral couch. The tall,

[130] Π. Τρεμπέλας, ό.π. (υποσημ. 72), 3, 126.

[131] *PG* 151, 465.

slender figure of Christ is painted within a pointed aureole in the centre behind the bier. His body is turned to the right and his face is nearly frontal. A large six-winged cherub with its side wings spread is depicted on top of Christ's aureole protecting the central subject. There are two adoring angels in a second concentric auriole. The apostles, hierarchs and all the secondary elements in the picture are crowded into the ends at a distance from the two central figures, which form a cross and which in effect remain alone and prominent.

Iconographically the representation is related to a series of fourteenth- and fifteenth-century Dormitions, all of which share certain common features that constitute reference points for a common origin and a concrete ideological place. Among the earlier and more important of this series are the mosaic Dormition of the church of the monastery of Chora, the Dormition on the back of the icon of the Virgin of Don, which is attributed to Theophanes the Greek, the icon with the same subject in the National Art Gallery at Florence, the Dormition in the Tretiakov Art Gallery in Moscow and a small group of Cretan icons, still clearly dependent on Palaeologan painting. Apart from the sister icon of the Dormition in the Turin Art Gallery there are the Dormition on the double-sided icon in the Museum of the City of Athens, the Dormition in the Kanellopoulos Museum and the icon with the same subject of Patmos.

Stylistically the London Dormition is more closely related to the Italianizing icons of Andreas Ritzos and less so to those of his works that are based on the Byzantine tradition. The ability of the great Cretan painter to respond to the two artistic trends of his time and place is well known: the *maniera greca* and the *maniera latina*. Further, his painting is divided between icons faithful to the Byzantine tradition and icons with iconographic and stylistic elements taken from the Late Gothic painting of the fourteenth century.

Among the better known works in the Italianizing style is his signed icon with the Jesuitical theme of JHS (*Jesus Hominum Salvator*), which was recently bought by the Byzantine Museum (Pl. 178).

The technical and pictorial methods employed by Andreas Ritzos in the Crucifixion and the Resurrection, which are inscribed in the initials of the Latin monogram of Christ, are also to be found in the London icon of the Dormition, even though that Dormition is painted in the strict Byzantine tradition and is iconographically unrelated to the JHS.

Elements of comparison with the London icon are also found in other icons signed by Andreas Ritzos, such as the Tokyo Ascension and of course the sister icon in Turin, in spite of the generally different conception of this work and the different designs and preliminary sketches. A comparison with these two icons also enables us to date the London Dormition, which appears to be close in time to the Tokyo Ascension and later than the Turin Dormition.

For an interpretational approach to the London Dormition and the other Dormitions in this group certain elements in their iconography were identified that are obvious peculiarities and distinguish these representations from the established Byzantine iconography of the Dormition. These notably include the large six-winged cherub protecting the central subject, the constant cruciform arrangement of the figures of the Virgin and Christ, the raised arch in the architectural background and the exaggerated size of the Virgin's funeral couch. These features were shown to be symbolic and led to the decipherment of hidden meanings in the representation connected with the prefigurations of the Passion and Redemption in the Old Testament, and especially with the scenes of the Tablets, the Temple of Solomon and Divine Wisdom.

The discovery of these symbolisms emerged from the information in the Manual of Dionysios of Phournas that the epigram on David's scroll in the Dormition refers to the Virgin Mary as the Ark in the prophetic psalm "Lord, go up to your resting place, you and your ark of power".

Many representations in fourteenth-century churches of episodes connected with the Ark are known to prefigure festivals in honour of the Mother of God, such as those of the Presentation, the

Annunciation and the Dormition. The mural, however, in the chapel of the monastery of Chora showing the installation of the Ark in the Temple of Solomon was considered more important for its relationship to our Dormition in terms of meaning and iconography. The scene, which has been thought to symbolize the Presentation of the Virgin, displays iconographical features connecting it with the Dormition. The table supporting the Ark is spread with a folded cloth whose border is decorated with a jewelled cymatium and the visible sides with a foliate disk and a four-sided rhomb.

The jewelled cymatium, which also appears as a plain wavy braid, spiral shoot or continuous counterpoised palmette in the manuscript illuminations of the Octateuch and of Cosmas Indicopleustes, is also applied in all its forms to the edges of the folded cloth on the couch in our Dormitions. This first conclusion makes it apparent that the funerary couch in the Dormitions functions as a table and that the Virgin is identified with the Ark, elements that constitute frequent prefigurations of the Virgin in the Old Testament, as in the Homiletics and liturgical texts. The six-winged cherub sheltering the central subject in the Dormition has been identified with the six-winged cherub that shelters the Ark in the Kachrie's fresco, which we have examined, and in many fourteenth-century representations of the scene of the Tablets. The six-winged cherub that according to I Kings 8 sheltered the Mercy-seat over the Ark, is thought here to shelter Christ as the Mercy-seat above the Virgin as the Ark, since according to the exegetical texts and especially Theodoretus Cyrou, "Τὸ ἀληθινὸν ἱλαστήριον ... ἐστὶ Χριστός. Ἐκεῖνο γὰρ τὸ παλαιὸν τούτου τοῦ τύπου ἐπλήρου".

The same comparisons have also shown that the semicircular section of the wall in the architectural background of the Dormition, with or without columns, is related to the semicircular roof in the scene of the Martyrium as it is painted at Lesnovo, in the chapel of Sinai, at Kourtea de Arges and elsewhere, and to the Temple of Solomon in the Kachrie's fresco or the representation of the well-known fourteenth-century theme rendered in Proverbs 10: "Wisdom has built herself a house, she has erected her seven pillars". The interpretation of this biblical text much occupied fourteenth-century theological thought and especially the Hesychasts, who connected it with the Virgin in her role as the Divine Incarnation. From the end of the fifteenth century the Wisdom of God was also connected with the Dormition, at least in Russia, where, according to the historical text of Zenobius Otnas, Gennadius bishop of Novgorod dedicated the day of the festival of the Dormition as the day of the festival of St. Sophia of Novgorod.

Finally, in the cruciform scheme of the two central figures of the Virgin and Christ, the deeper meaning of the representation, which is the Passion, is evident, and it is thus connected with its two principal prefigurations, the scenes of the Tablets and of Divine Wisdom, both of which were frequently painted in the fourteenth century.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΣΚΛΑΒΕΡΟΧΩΡΙΟΥ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ

Η ζωγραφική της καμαροσκέπαστης εκκλησίας των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος, από ενωρίς προσείλκυσε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των Ελλήνων ερευνητών. Ο κ. Χατζηδάκης, ήδη από το 1952, σημείωσε την υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής εκτέλεσης και διαπίστωσε τη στενή σχέση της ζωγραφικής του ναού με τη ζωγραφική της κρητικής σχολής του 16ου αι.[1]. Σε μεταγενέστερες μελέτες, ο ίδιος ερευνητής ανεγνώρισε τα πρότυπα παραστάσεων της κρητικής ζωγραφικής σε εικονογραφικούς τύπους του ναού του Σκλαβεροχωρίου και κατέταξε το μνημείο σε ομάδα κρητικών διακοσμήσεων, ανάλογης καλλιτεχνικής παράδοσης και ποιοτικής στάθμης, οι οποίες αποτελούν τα προδρομικά στάδια της οριστικής διαμόρφωσης, κατά τη διάρκεια του 15ου αι., της κρητικής ζωγραφικής μέσα στο νησί της Κρήτης[2]. Ο Α. Ξυγγόπουλος, που μελέτησε τα συναφή με την προέλευση της τεχνικής της κρητικής ζωγραφικής προβλήματα σε σειρά κρητικών μνημείων του 15ου αι., στην τεχνική εκτέλεση της τοιχογραφικής διακόσμησης του Σκλαβεροχωρίου, διαπίστωσε ότι έχει ήδη διαμορφωθεί η τεχνική που θα εφαρμοστεί στις κρητικές φορητές εικόνες[3]. Η Σ. Παπαδάκη-Ökland, την υψηλής ποιότητας ζωγραφική του ναΐσκου του Αγίου Αντωνίου Επισκοπής Πεδιάδος, ενδεικτική του βαθμού παιδείας και γνώσης των παραδόσεων της μεγάλης τέχνης της εποχής του ανώνυμου ζωγράφου, συσχέτισε με τη ζωγραφική του ναού του Σκλαβεροχωρίου και υπέδειξε τη χρήση κοινού εικονογραφικού τύπου στην παράσταση της Θείας Λειτουργίας στον ημικύλινδρο της κόγχης[4]. Ο Π. Βοκοτόπουλος θεώρησε τον τύπο της μορφής του αποστόλου Ανδρέα στον όμιλο των μαθητών του Χριστού, που επαναλαμβάνεται και στις κρητικές παραστάσεις της Βαϊοφόρου, ως ενδεικτικό της σημασίας της εικονογραφίας του Σκλαβεροχωρίου στην κρητική ζωγραφική του 16ου αι. Και η Ν. Χατζηδάκη μελέτησε τη

[1] Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, *ΚρητΧρον* ΣΤ΄ (1952) (στο εξής: Τοιχογραφίες), 69.

[2] Μ. Χατζηδάκης, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τουπίκλην Μπαθάς, *Νέα Εστία*, έτος ΛΖ΄, 74, τχ. 875, Χριστούγεννα 1963 (στο εξής: *Νέα Εστία*), 219 κ.ε. Ο ίδιος, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970) (στο εξής: Théophane), 335-337, εικ. 122. Ο ίδιος, *ΙστΕΕ*, Ι΄, 420-421. Ο ίδιος, *Οι Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, (1450-1830)* 1, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Ε.Ι.Ε, 33, Αθήνα 1987 (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι*), 79-81. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977 (στο εξής: *Πάτμος*), αριθ. 25, σ. 77-78, πίν. 23, αριθ. 68, σ. 116-117, πίν. 49 και 127, αριθ. 76, σ. 125-126, πίν. 131. Ο ίδιος, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, έκδ. Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986 (στο εξής: *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*), 67, εικονογραφικό παράρτημα, εικ. 24 και 25, σ. 68, εικ. 132.

[3] Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα της ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957 (στο εξής: *Σχεδίασμα*), 80-85.

[4] Σ. Παπαδάκη-Ökland, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 434-435, πίν. 476.

σημασία της παράστασης του Γενέσιου της Θεοτόκου στην αποκρυστάλλωση του τύπου που θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική[5].

Λίγες παρατηρήσεις αποβλέπουν στο σύντομο συμπληρωματικό σχολιασμό της εικονογραφίας και της σημασίας της στη διαμόρφωση των εικονογραφικών τύπων που θα επικρατήσουν στην κρητική ζωγραφική, καθώς και στην ένταξη της υψηλής ποιότητας ζωγραφικής της μικρής εκκλησίας του Σκλαβεροχωρίου στην καλλιτεχνική παράδοση που εισδύει στο βενετοκρατούμενο νησί της Κρήτης με την κάθοδο των κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων.

Η διάταξη των εικονογραφικών κύκλων στις διακοσμητικές επιφάνειες της εκκλησίας του Σκλαβεροχωρίου, ακολουθεί το καθιερωμένο για τους καμαροσκέπαστους ναΐσκους σύστημα[6], όπως αυτό εμφανίζεται αποκρυσταλλωμένο από τον πρώτο ήδη αιώνα της βενετοκρατίας, το 13ο, στους κρητικούς ναΐσκους του ίδιου αρχιτεκτονικού τύπου. Αξιοσημείωτη όμως στην τοιχογραφική διακόσμηση του ναού του Σκλαβεροχωρίου είναι η χρήση του αμιγούς Δωδεκαόρτου, κατά παράβαση του κανόνα διακόσμησης των κρητικών ναΐσκων με επιλογή σκηνών του Δωδεκαόρτου και των αναπτύξεών του, από τους εικονογραφικούς κύκλους των Θαυμάτων και των Παθών του Χριστού, που ιδιαίτερα αναπτύσσονται κατά την παλαιολόγεια περίοδο. Από σειρά κρητικών μνημείων ανάλογης με το Σκλαβεροχώρι καλλιτεχνικής παράδοσης και εποχής, με το αμιγές Δωδεκάορτο μόνο, πραγματοποιήθηκε η διακόσμηση της εσωτερικής εκκλησίας της Παναγίας στα Καπετανιανά Μονοφατσίου, με τη χορηγία του ιερομονάχου και «πνευματικού» Γρηγορίου του Καλαμαρά το 1401/2[7]. Η προσθήκη όμως σκηνών από τους κύκλους των Θαυμάτων και των Παθών του Χριστού στον ανατολικό τοίχο της καμάρας του εγκάρσιου κλίτους, οφείλεται στο διαφορετικό αρχιτεκτονικό τύπο της μονόκλιτης με ευρύχωρο εγκάρσιο κλίτος εκκλησίας των Καπετανιανών. Με το αμιγές Δωδεκάορτο θα πραγματοποιηθεί και η πολύ μεταγενέστερη διακόσμηση της καμαροσκέπαστης εκκλησίας της Παναγίας στην Αγία Παρασκευή Αμαρίου το 1516[8]. Χαρακτηριστική ακόμη της επιλογής του εικονογραφικού προγράμματος στις συγκεκριμένες εκκλησίες, είναι και η απεικόνιση της Παναγίας Πλατυτέρας (Πίν. 186α-β) μεταξύ δύο αγγέλων σε μετάλλια στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, θέση όπου κατά το σύστημα διακόσμησης των καμαροσκέπαστων ναΐσκων της Κρήτης, επικρατεί η παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα μόνου ή σε Δέηση[9]. Η απεικόνιση του στηθαρίου της Παναγίας (Πίν. 186α) στα μνημεία αυτά, όπως και σε άλλα που

[5] Π. Βοκοτόπουλος, Πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Θ΄ (1979), 320, σημ. 42 (για το ναό του Σκλαβεροχωρίου, βλ. και Μ. Μπορμπουδάκης, Η τέχνη κατά την Βενετοκρατία, *Κρήτη - Ιστορία και Πολιτισμός*, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης, Β΄, Κρήτη 1988, Εκδοτική φροντίδα: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη (στο εξής: *Ιστορία Δήμου*), 242-246 και M. Borboudakis - K. Gallas - K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983 395-397, πίν. 364, 365, 366, 367, Ν. Χατζηδάκη κ.ά.).

[6] Κ. Καλοκύρης, *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Αθήναι 1957 (στο εξής: *Τοιχογραφίαι*), 125-129. Μ. Μπορμπουδάκης, Η βυζαντινή τέχνη εις τον νομόν Ηρακλείου, *Το Ηράκλειον και ο Νομός του*, έκδ. Νομαρχίας Ηρακλείου, 1971 (στο εξής: *Νομός*), 107-108.

[7] G. Gerola - Κ. Λασσιθιωτάκη, *Κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Ηράκλειον 1961 (στο εξής: *Κατάλογος*), αριθ. 842. G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, IV, Venezia 1905-1932 (στο εξής: *Monumenti*), 566, αριθ. 8. Μ. Μπορμπουδάκης, *ΑΔ* 26 (1971): Χρονικά, 520, πίν. 535. Ο ίδιος, *Ιστορία Δήμου*, 247-248.

[8] Gerola-Λασσιθιωτάκη, *Κατάλογος*, αριθ. 412. Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 13.2 και IV, 499, αριθ. 9. M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, *L'Hellénisme contemporain, Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*, Athènes 1953 (στο εξής: Contribution), 200. Χατζηδάκης, *Νέα Εστία*, 219. Μ. Μπορμπουδάκης, *ΑΔ* 25 (1970): Χρονικά, 496-497, πίν. 430β-γ, 431α-γ. Ο ίδιος, *Ιστορία Δήμου*, 260. Ο ίδιος, *Ημερολόγιο Δήμου Ηρακλείου, έτος 1988*, 11-12, εικ. 1-14.

[9] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 47. Καλοκύρης, *Τοιχογραφίαι*, 91-93 και 125. Μπορμπουδάκης, *Νομός*, 107.

ακολουθούν την ίδια εικονογραφική παράδοση, οφείλεται στην εφαρμογή σε καμαροσκέπαστους ναΐσκους του καθιερωμένου συστήματος διακόσμησης του τεταρτοσφαίριου της κόγχης των τρουλαίων ναών[10].

Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος και στους τρεις ναΐσκους είναι ανάλογη, στενή όμως σχέση με το ναό του Σκλαβεροχωρίου εμφανίζει η διάταξη του προγράμματος της εκκλησίας των Καπετανιανών, της ίδιας με το Σκλαβεροχώρι εικονογραφικής παράδοσης και ανάλογης χρονολογικής ένταξης. Διαφοροποιείται όμως με την ανάπτυξη της μεγάλης παράστασης της Ανάληψης στο ανατολικό τμήμα της καμάρας, που καλύπτει το Ιερό Βήμα, τη μεταφορά της Πεντηκοστής στο βόρειο σκέλος της καμάρας του κυρίως ναού και της Σταύρωσης στο νότιο τοίχο του εγκάρσιου κλίτους. Η διακόσμηση όμως του ναού του Σκλαβεροχωρίου ακολουθεί το καθιερωμένο σύστημα διάταξης της Ανάληψης (Πίν. ΚΒ΄) και Πεντηκοστής (Πίν. 187α) στο ανατολικό τμήμα της καμάρας που αντιστοιχεί στο Ιερό Βήμα, σύμφωνα με το συμβολισμό του χώρου αυτού ως του μυστικού ουρανού, όπου ανήλθε ο Χριστός κατά την Ανάληψη και κατήλθε το Άγιο Πνεύμα κατά την Πεντηκοστή[11]. Αξιοσημείωτη εικονογραφικά είναι η μοναδική παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου με την Περιστερά σύμβολο του Αγίου Πνεύματος (Πίν. 187β), στο μέσο της Πεντηκοστής, που επαναλαμβάνει παλιότερο εικονογραφικό πρότυπο[12]. Συνεπτυγμένη μορφή του εικονογραφικού αυτού θέματος, με την Περιστερά μέσα στον κύκλο του ουρανού, χωρίς την Ετοιμασία του Θρόνου απαντά στον Άγιο Γεώργιο Αρτού Ρεθύμνης[13] του 1401 και στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης Βιάννου, των μέσων του 15ου αι.[14]. Η διάταξη κατά το καθιερωμένο σύστημα της παράστασης του Ευαγγελισμού, με τον άγγελο στο βόρειο και τη Θεοτόκο στο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου και με τη σπάνια παράσταση του Παλαιού των Ημερών[15], που περιβάλλουν τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στο μέσο, επάνω στο τύμπανο του τοίχου, είναι όμοια στους δύο ναούς του Σκλαβεροχωρίου και των Καπετανιανών. Επικρατέστερη είναι η διάταξη στο τύμπανο του τοίχου αυτού, του Μανδηλίου, όπως στο ναό της Απάνω Σύμης Βιάννου[16] ή της Φιλοξενίας των αγγέλων, όπως στο ναΐσκο του Αρτού[17]. Διαφορετικός όμως είναι ο εικονογραφικός τύπος των

[10] Γ. Σωτηρίου, Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία, *Θεολογία* ΚΖ΄ (1956), 5 κ.ε.

[11] Α. Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1938, 42. Ο ίδιος, Η προμετωπίς των κωδίκων Βατικανού 1162 και Παρισινού 1208, *ΕΕΒΣ* ΙΓ΄ (1937), 173 και 174. Ο ίδιος, Νεώτερα ευρήματα εις τον ναόν των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης, *Μακεδονικά* 3 (1953-55), 285 κ.ε. A. Grabar, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, 615 κ.ε.

[12] E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge Massachusetts 1931, πίν. XV, εικ. 7. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 15 (ανακτορικό παρεκκλήσι Παλέρμου). S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, πίν. IV. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-London 1984, II, πίν. 4. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928 (στο εξής: *Bulgarie*), 146. A. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929 (στο εξής: *Miniatures*), πίν. XLIV.

[13] Ν. Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου, *ΚρητΧρον* ΙΑ΄ (1957) (στο εξής: Αρτός), 142-143, πίν. ΙΓ, εικ. 2. Μπορμπουδάκης, *Ιστορία Δήμου*, 235-240 και ο ίδιος, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα και μια συγκεκριμένη τάση της κρητικής ζωγραφικής, *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 1986, Β΄, 396-412, πίν. ΡΙΘ΄-ΡΚΔ΄.

[14] Μ. Μπορμπουδάκης, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Απάνω Σύμης Βιάννου, *Πεπραγμένα του Γ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Αθήναι 1974, Β΄ (στο εξής: Άγιος Γεώργιος Σύμης), 222-231, πίν. 47.

[15] A. Grabar, La presentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge, *Actes du VIe Congrès international des études byzantines, Paris 1948*, II (1951), 127-143. Ιεζεκιήλ Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης, *Ο Παλαιός των Ημερών*, Αθήνα 1940, 31.

[16] Μπορμπουδάκης, Άγιος Γεώργιος Σύμης, εικ. 46. Ο ίδιος, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, πίν. 622α.

[17] Δρανδάκης, Αρτός, 75-84, πίν. Β2 και Γ.

Συλλειτουργούντων (Πίν. 188α) στους δύο ναούς, με δύο ιεράρχες σε κάθε πλευρά της Αγίας Τράπεζας στα Καπετανιανά και από έναν ιεράρχη — διατηρείται μόνο ο Χρυσόστομος — και έναν άγγελο σε κάθε της πλευρά στο Σκλαβεροχώρι. Ο τύπος του Σκλαβεροχωρίου επαναλαμβάνεται στο ναΐσκο του Αγίου Αντωνίου Επισκοπής Πεδιάδος[18] (Πίν. 188β), η μόνη διακόσμηση, που εμφανίζει τη μέγιστη τεχνοτροπική συνάφεια με το Σκλαβεροχώρι, καθώς ακόμη και στο μεταγενέστερο ναό της Απάνω Σύμης[19]. Σύμφωνα με παλιότερα εικονογραφικά πρότυπα[20], στην παράσταση της Αγίας Τράπεζας του Σκλαβεροχωρίου δεν παριστάνεται ο Μελιζόμενος Χριστός, εικονογραφικό θέμα του Λειτουργικού κύκλου, που όπως και αλλού επικρατεί και στα κρητικά μνημεία του 14ου αι. και παριστάνεται και στο ναό των Καπετανιανών. Η σειρά στηθαρίων Ιεραρχών (Πίν. 188α) σε ζώνη επάνω από τους Συλλειτουργούντες, καθώς και η παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ (Πίν. 189) στο βόρειο τοίχο, δίπλα από την πρόθεση, σύμφωνα με το συμβολισμό του Ισαάκ ως του θυομένου Αμνού[21], διαφοροποιούν τη διακόσμηση του Βήματος του ναού του Σκλαβεροχωρίου από των Καπετανιανών, όπου όμως τη μικρή κόγχη της πρόθεσης καταλαμβάνει η ενδιαφέρουσα και σπάνια στην εικονογραφία της Κρήτης, παράσταση του Χριστού «Άκρα Ταπείνωση»[22]. Η διακόσμηση του Βήματος του Σκλαβεροχωρίου, εκτός από τους ολόσωμους ιεράρχες στους πλάγιους τοίχους, ολοκληρώνεται με δύο παραστάσεις του Βίου της Θεοτόκου, το Γενέσιο (Πίν. 190α) και τα Εισόδια[23] (Πίν. 190β), διευθετημένες σε μικρούς πίνακες κάτω από την Πεντηκοστή, στη νότια και βόρεια πλευρά της καμάρας αντίστοιχα. Ανάλογη διάταξη του Γενεσίου και των Εισοδίων, διαπιστώνεται και στο κλίτος της Παναγίας της μονής Βαλσαμονέρου[24] και επαναλαμβάνεται αργότερα και στην Παναγία της Αγίας Παρασκευής. Οι δεκαεπτά όμως παραστάσεις, από τις μεγαλύτερες σειρές σκηνών του Βίου της Θεοτόκου στην Κρήτη, στο δυτικό τοίχο του εγκάρσιου κλίτους στο ναό των Καπετανιανών, οφείλονται στο διαφορετικό τύπο της μονόχωρης με εγκάρσιο κλίτος εκκλησίας. Το δυτικό και μεγαλύτερο τμήμα της καμάρας, που αντιστοιχεί στον κυρίως ναό, υποδιαιρείται, κατά το καθιερωμένο σύστημα, σε επάλληλες ζώνες διακόσμησης, δύο σε κάθε σκέλος της καμάρας, μέσα στις οποίες και σε ορθογώνια διάχωρα διευθετούνται οι παραστάσεις: Η Γέννηση και η Υπαπαντή στην επάνω ζώνη και η Βάπτιση και Μεταμόρφωση στην κάτω της νότιας πλευράς, ενώ η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος στην επάνω και η Σταύρωση και η Ανάσταση στην κάτω ζώνη της βόρειας πλευράς. Η εικονογράφηση θα ολοκληρωνόταν ασφαλώς με την παράσταση της Κοίμησης της Παναγίας, που η τοποθέτησή της στον κατεστραμμένο για την επέκταση του ναού δυτικό τοίχο, δικαιολογείται από την ανάλογη διάταξη

[18] Σ. Παπαδάκη-Ökland, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, πίν. 476.

[19] Μπορμπουδάκης, Άγιος Γεώργιος Σύμης, πίν. 46 και 48α.

[20] Καλοκύρης, *Τοιχογραφίαι*, 98. G. Millet, La vision de Pierre d'Alexandrie, *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris 1930, 106. A. Stransky, Les ruines de l'église de St. Nikolas à Melnic, *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, II, Roma 1940, 424, εικ. CXXXVIII. Δρανδάκης, Αρτός, 74. Α. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Δ' (1938), 75.

[21] Grabar, *Bulgarie*, 65-66.

[22] Μπορμπουδάκης, *Νομός*, εικ. στη σ. 123. Ο ίδιος, *Ιστορία Δήμου*, 247. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, ΤΑΠ, Αθήνα 1983 (στο εξής: *Μονή Φιλανθρωπηνών*), 47. G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, πίν. 99 και 181. Γ. Σωτηρίου, Οι εικονογραφικοί κύκλοι του βυζαντινού ναού, *Θεολογία* ΚΣΤ' (1955), 12.

[23] Ν. Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΑ' (1983) (στο εξής: Γέννηση Παναγίας - Προδρόμου), 127-180.

[24] Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, 73. Μπορμπουδάκης, *Ιστορία Δήμου*, 244.

της σκηνής αυτής σε σημαντικό αριθμό κρητικών μνημείων[25], όπως άλλωστε και στο δυτικό τοίχο της εσωτερικής εκκλησίας των Καπετανιανών (Πίν. 191), που η διακόσμησή της περιορίζεται στο αμιγές Δωδεκάορτο.

Η στενή εικονογραφική συνάφεια στις περισσότερες ευαγγελικές παραστάσεις στους ναούς του Σκλαβεροχωρίου και των Καπετανιανών, που στον αυτό βαθμό δεν διαπιστώνεται στα μνημεία της περιόδου, οφείλεται στη χρήση κοινών εικονογραφικών προτύπων. Η απόδοση του τμήματος (λουτρό βρέφους, ζώο, ποιμένας) που έχει διατηρηθεί από την κατεστραμμένη παράσταση της Γέννησης στο ναό του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. 192α), στον ίδιο εικονογραφικό τύπο και διάταξη της παράστασης της Γέννησης των Καπετανιανών (Πίν. 192β), βεβαιώνει τη χρήση κοινού εικονογραφικού προτύπου, του οποίου τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης έχουν σχετισθεί με τις αριστοκρατικότερες παραδόσεις της παλαιολόγειας ζωγραφικής[26]. Στον κοινό παλαιολόγειο τύπο αποδίδεται η Υπαπαντή (Πίν. 193α) με το Χριστό στα χέρια του Συμεών[27], την προφήτιδα Άννα δεξιά και το ζεύγος Παναγίας και Ιωσήφ αριστερά. Κοινός είναι και ο τύπος της Αγίας Τράπεζας στο χωρίς χαμηλό τέμπλο ιερό, διαφοροποιείται μόνον ο τύπος του κιβωρίου, θολωτό στο Σκλαβεροχώρι, με επίπεδη στέγη στα Καπετανιανά (Πίν. 193β). Χαρακτηριστική στην παράσταση της Βάπτισης είναι η διαφορετική απόδοση του Ιωάννη του Προδρόμου (Πίν. 194), μορφή ρωμαλέα σε ισχυρή καμπύλωση στο Σκλαβεροχώρι, λεπτοφυής και με ελαφριά συστροφή του σώματος στα Καπετανιανά (Πίν. 195α). Ο τελευταίος αυτός τύπος, που μπορεί να παραλληλιστεί με τον Πρόδρομο της Περιβλέπτου του Μυστρά[28] και επαναλαμβάνεται στη μονή Βαλσαμονέρου (Πίν. 195β) και σε εικόνες, όπως των Ιεροσολύμων[29] και του Σινά[30], έχει ως πρότυπο τη μορφή του Προδρόμου της Βάπτισης της Περιβλέπτου της Αχρίδας[31]. Η μωσαϊκή παράσταση της Βάπτισης της μονής Παμμακαρίστου Κωνσταντινουπόλεως[32], αποτελεί το πρότυπο της τοιχογραφίας της μικρής εκκλησίας του Σκλαβεροχωρίου. Το εικονογραφικό πρότυπο της παράστασης της Μεταμόρφωσης, εκτός από της ευρύτητα της σύνθεσης και την προοπτικότερη απόδοση του τοπίου στο Σκλαβεροχώρι (Πίν. 196α), παραλλάσσει και σε άλλα στοιχεία στο ναό των Καπετανιανών (Πίν. 196β). Η στρογγυλή δόξα αποκτά ελλειπτικό σχήμα και ακτίνες φωτός κατευθύνονται στους δύο προφήτες και τους αποστόλους στην παράσταση των Καπετανιανών, σύμφωνα με το πρότυπο του χειρογράφου του Καντακουζηνού[33]. Τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης που επαναλαμβάνονται στην παράσταση της Βαϊοφόρου στο Σκλαβεροχώρι[34] (Πίν. 197α) και τα Καπετανιανά (Πίν. 197β) βεβαιώνουν το κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Τη ρεαλιστικότερη όμως διάθεση του ζωγράφου του Σκλαβεροχωρίου, εκτός από το παιδί που κρεμασμένο στο δέντρο παριστάνεται από πίσω και στα

[25] Μ. Μπορμπουδάκης, *ΑΔ* 26 (1971), 525-526, πίν. 539.

[26] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916 (ανατύπ. 1960) (στο εξής: *Recherches*), 210 κ.ε. Κατάλογος Έκθεσης *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, 27th March-21st June 1987 (στο εξής: *From Byzantium to El Greco*), αριθ. 30 (N. Chatzidakis). Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 55-57, πίν. 35 και 36.

[27] Α. Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ* ΣΤ΄ (1929) 332 κ.ε. (τύπος Ε). Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 58-59, πίν. 38α. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910 (στο εξής: *Mistra*), πίν. 117.1.

[28] Millet, *Mistra*, πίν. 118.3.

[29] K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojcić, *Frühe Ikonen*, Verlag Anton Schroll, Wien 1965 (στο εξής: *Frühe Ikonen*), πίν. 81.

[30] Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956, εικ. 202.

[31] P. Miljkovic-Pepek, *L'œuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje 1967, πίν. CVII και CXCII.

[32] H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of the Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, *DOS* 15, 1978 (στο εξής: *Pammakaristos*), 64, πίν. V, εικ. 50-51.

[33] Omont, *Miniatures*, πίν. CXXVI.

[34] Millet, *Recherches*, 277 κ.ε.

δύο μνημεία[35], φανερώνουν, το παιδί που με την αξίνα περασμένη στη μέση σκαρφαλώνει στο δέντρο, γυρίζοντας το κεφάλι προς τα πίσω, καθώς και η μορφή του νεαρού αγένειου Εβραίου, που ενώ με πολύ ζωηρό διασκελισμό προχωρεί να υποδεχτεί το Χριστό, παριστάνεται με το κεφάλι γυρισμένο στην εντελώς αντίθετη κατεύθυνση. Το πλήθος των Εβραίων που συνωθείται δίπλα στον τάφο στην παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου (Πίν. 198α), ακολουθεί εικονογραφικό τύπο, που επικρατεί στην παλαιολόγεια ζωγραφική και ανάγεται σε παλιότερα πρότυπα[36]. Σύνθετο κτιριακό συγκρότημα, με δοχείο στο γωνιακό πεσσό, διαμορφώνει το ενδιαφέρον εικονογραφικά κιβούρι, όπου ο Λάζαρος στέκεται σε τοξωτό άνοιγμα. Στα Καπετανιανά (Πίν. 198β) όμως, ο τάφος, σε απλούστερη μορφή, σχηματίζεται επάνω στο βράχο και η παράσταση τείχους στο βάθος του πίνακα, πίσω από τους βράχους, υποδηλώνει ενδεχομένως το τείχος της Βηθανίας, που η παράστασή της τοποθετείται στη θέση αυτή στα μεταγενέστερα κρητικά έργα[37]. Το προς το εσωτερικό της παράστασης του Σκλαβεροχωρίου κτίριο, δίπλα από το οποίο στέκονται οι Εβραίοι, υποδηλώνει ίσως και αυτό την πόλη της Βηθανίας, καθώς με σαφή τρόπο διαχωρίζεται από το κιβούρι του Λαζάρου. Ο νεαρός υπηρέτης που σκύβει για να σηκώσει την πλάκα του τάφου στα Καπετανιανά, την έχει ήδη σηκώσει και με έντονο διασκελισμό προχωρεί δίπλα στο άνοιγμα του τάφου στο Σκλαβεροχώρι. Η παράσταση της Σταύρωσης στο ναό των Καπετανιανών διαφοροποιείται με τον εμπλουτισμό της σκηνής με στηθάρια, μέσα σε μετάλλια, των μεγάλων προφητών Ησαΐα και Ιερεμία, που κρατούν ανοικτά ειλητάρια με περικοπές από τις σχετικές με το Πάθος του Χριστού προφητείες. Η μοναδική στην εικονογραφία της Κρήτης παράσταση των δύο αυτών προφητών του Πάθους στη Σταύρωση, εντάσσεται στον εικονογραφικό κύκλο των προεικονίσεων, που εμφανίζουν μεγάλη επίδοση κατά την παλαιολόγεια περίοδο[38]. Η γυναικεία ακόμη μορφή πίσω από την Παναγία, που αποστρέφει το κεφάλι στο πλάι, σε ένδειξη πόνου, στην παράσταση του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. 199) δεν εικονίζεται στη στάση αυτή στη Σταύρωση των Καπετανιανών. Και η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη (Πίν. 200α) επαναλαμβάνει τον κοινό παλαιολόγειο τύπο[39], με τις δύο ομάδες, Αδάμ - Εύας και Δικαίων δεξιά και Βασιλέων και Προπατόρων αριστερά της μορφής του Χριστού, που παριστάνεται στον άξονα της σύνθεσης μέσα σε δόξα να ανασύρει τον Αδάμ. Διαφέρει από τον εικονογραφικό τύπο του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας, στον οποίο ο Χριστός ανεγείρει τον Αδάμ και την Εύα, που διατάσσονται στις δύο πλευρές της σύνθεσης[40]. Στα Καπετανιανά (Πίν. 200β) ο Χριστός, χωρίς την ισχυρή καμπύλωση του σώματος της παράστασης του Σκλαβεροχωρίου, κρατεί το διπλό σταυρό της Ανάστασης[41]· δεν παριστάνεται και ο άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους, επάνω από τη μορφή του Χριστού, που τονίζει τον κατακόρυφο άξονα της πλατύτερης και περισσότερο ισορροπημένης σύνθεσης του Σκλαβεροχωρίου. Χαρακτηριστική είναι ακόμη και η σπάνια παράσταση της προσωποποίησης της μορφής του Άδη επάνω στον οποίο πατεί ο Χριστός και στις δύο συνθέσεις, που δικαιολογεί άλλωστε και την αποκατάσταση

[35] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 69, πίν. 6, 46 και 47.

[36] Millet, *Recherches*, εικ. 212. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 67-68, πίν. 46α. Millet, *Mistra*, πίν. 118.4.

[37] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 25, πίν. 23.

[38] Grabar, *Bulgarie*, 79.

[39] A. Kartsonis, *Anastasis, the Making of an Image*, Princeton, New Jersey 1986. Millet, *Mistra*, πίν. 116.3.

[40] P. Underwood, *Kariye Djami* 3, 341-343, πίν. 201. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1971, 41 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 91-93, πίν. 12 και 58, β. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927 (στο εξής: *Athos*), πίν. 121.1, 223, 260. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 104.

[41] Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 146-152, πίν. 180.

του κατεστραμμένου κάτω τμήματος του Σκλαβεροχωρίου, με το σπήλαιο όπου οι θραυσμένες θύρες και οι σαρκοφάγοι στην παράσταση των Καπετανιανών. Σε κοινό εικονογραφικό τύπο έχει αποδοθεί η παράσταση του Γενέσιου της Θεοτόκου (Πίν. 190α) και στους δύο ναούς, του Σκλαβεροχωρίου και των Καπετανιανών, χωρίς τα δύο διαδοχικά επεισόδια από το Βίο της Θεοτόκου, τον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ και τον Ασπασμό Ιωακείμ και Άννας, που θα προστεθούν στην κρητική εικονογραφία του θέματος και παριστάνονται στο Γενέσιο της μονής Βαλσαμονέρου[42]. Χαρακτηριστική είναι και στους δύο ναούς η στάση της μορφής του Ιωακείμ, με ανασηκωμένο το κεφάλι και τα χέρια σε δέηση, στάση που φανερώνει υποδοχή μηνύματος, χωρίς όμως την παράσταση του αγγέλου. Σε όμοια στάση και χωρίς τον άγγελο, παριστάνεται ο Ιωακείμ και στην εικόνα του Μονάχου[43], στην οποία όμως προστίθεται η σκηνή του Ασπασμού. Στην παράσταση των Εισοδίων (Πίν. 190β), τη Θεοτόκο προσάγει στον αρχιερέα Ζαχαρία μια νεαρή Εβραία, ενώ ο Ιωακείμ και η Άννα ακολουθούν. Σε δεύτερο επίπεδο παριστάνονται οι κοπέλες της συνοδείας, που βγαίνουν από το κτίριο του βάθους και η Θεοτόκος, που καθισμένη στην κορυφή της σκάλας κάτω από κουβούκλιο, δέχεται την τροφή από τον άγγελο. Η εικονογραφία αυτή των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι και τα Καπετανιανά σχετίζεται με την παράσταση του Γενεσίου της φορητής εικόνας της μονής Χελανδαρίου, που αποδίδεται στον Επίσκοπο Jovan[44]. Χαρακτηριστική της χρήσης κοινού προτύπου είναι και η επιγραφή στην «επωμίδα»[45] του Ζαχαρίου, *ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΥΙΟΣ ΒΑΡΑΧΙΟΥ*, της παράστασης των Εισοδίων της Θεοτόκου της μονής Χελανδαρίου[46], που έχει εκφυλιστεί σε διακοσμητικό θέμα. Ενδιαφέρουσα είναι και η θέση του αγγέλου, που πετά μέσα στο κουβούκλιο, όπως στη μωσαϊκή παράσταση των Εισοδίων της Θεοτόκου της μονής της Χώρας[47].

Ενδεικτική του κέντρου προέλευσης της εικονογραφίας είναι η επανάληψη του τύπου της μωσαϊκής παράστασης της Βάπτισης στη μονή Παμμακαρίστου της Κωνσταντινούπολης[48] στην τοιχογραφία του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. 194). Από το κωνσταντινουπολίτικο πρότυπό της η Βάπτιση του Σκλαβεροχωρίου διαφοροποιείται σε εντελώς δευτερεύουσες μόνο λεπτομέρειες, που δεν αλλοιώνουν την άμεση εικονογραφική συνάφεια των δύο μνημείων, της Κωνσταντινούπολης και της Κρήτης. Ο Χριστός του Σκλαβεροχωρίου δεν παριστάνεται γυμνός, όπως στο κωνσταντινουπολίτικο μωσαϊκό, αλλά με κοντό περίζωμα όπως στο ναό του Arilje[49] και οι λίγο διαφορετικές προσωποποιήσεις της θάλασσας και του Ιορδάνη, επαναλαμβάνουν κοινούς παλαιολόγειους τύπους. Και το δέντρο με την αξίνα, που στο Σκλαβεροχώρι παριστάνεται πίσω από τον Πρόδρομο, βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο στη μωσαϊκή παράσταση. Από την άποψη όμως της εικονογραφικής συνάφειας ενδιαφέρει η κοινή διάταξη των βασικών στοιχείων της σύνθεσης, που η εικονογραφία της σχετίζεται με τις παραστάσεις της Βάπτισης του Πρωτάτου[50] και του Αγίου Αχιλλείου

[42] Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Προδρόμου, εικ. 15.

[43] W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Urs Graf Verlag, Olten-Lausanne 1956 (στο εξής: *Ikonenmalerei*), πίν. 127b.

[44] Djurić, *Frühe Ikonen*, εικ. 198.

[45] D. Mouriki-Charalambus, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*, Princeton University, Ph.D. 1970, 94.

[46] Millet, *Athos*, πίν. 74.2.

[47] P. Underwood, *Kariye Djami*, 2, New York 1966, πίν. 91, σ. 119-120.

[48] Mouriki, *Pammakaristos*, 64, πίν. V, εικ. 50-51.

[49] G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Paris 1957 (στο εξής: *Yougoslavie*), πίν. 73.2.

[50] Millet, *Athos*, πίν. 73.2.

στο Arilje[51]. Χαρακτηριστική του τύπου αυτού της Βάπτισης είναι η ισχυρή καμπύλωση με την οποία παριστάνονται τα σώματα του Ιωάννη του Προδρόμου (Πίν. 201α) και των αγγέλων (Πίν. 194), από τους οποίους ο τελευταίος ανασηκώνει το κεφάλι προς τον ουρανό, και σχετίζεται με τη ρεαλιστικότερη διάθεση της πρωιμότερης παλαιολόγειας ζωγραφικής, της οποίας ακολουθεί και το εικονογραφικό πρότυπο. Κοινός ακόμη στη μωσαϊκή παράσταση της Κωνσταντινούπολης και την κρητική τοιχογραφία είναι ο τρόπος με τον οποίο παριστάνεται ο Χριστός, σαν να πατεί και να μην αναδύεται από τα νερά του Ιορδάνη, κατά τον παλαιολόγειο τύπο[52]. Αλλά και η σύνθετη μορφή των ακτίνων, με την Περιστερά στον κύκλο, με τις συμβολικές-δογματικές της προεκτάσεις[53], είναι πολύ συγγενική. Ενδιαφέρουσα ακόμη από την άποψη προέλευσης εικονογραφικών τύπων είναι και η μορφή της Παναγίας (Πίν. ΚΓ'α) της Ανάληψης του Σκλαβεροχωρίου, της οποίας ο συγκεκριμένος τύπος, ως προς τη στάση, την κίνηση της κεφαλής και τη θέση των χεριών σε δέηση, που δεν συναντάται σε άλλες παραστάσεις της Ανάληψης, μπορεί να παραλληλιστεί με τη μορφή της Παναγίας της τοιχογραφικής παράστασης της Προσευχής της Παναγίας «εν τω οίκω αυτής» της μονής Παμμακαρίστου[54]. Στην ίδια κατηγορία ενδείξεων του καλλιτεχνικού κέντρου προέλευσης των εικονογραφικών τύπων είναι και η μοναδική στην εικονογραφία της Κρήτης απόδοση της παράστασης του Παραδείσου (Πίν. 201β) στη μεγάλη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας στο εγκάρσιο κλίτος της εκκλησίας των Καπετανιανών, που επαναλαμβάνει το εικονογραφικό πρότυπο της σκηνής του Παραδείσου της τοιχογραφίας της Δευτέρας Παρουσίας του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας[55]. Η χρήση του τύπου αυτού στην προγενέστερη εκκλησία του Bačkovo της Βουλγαρίας επιβεβαιώνει το κέντρο προέλευσης του εικονογραφικού αυτού τύπου του Παραδείσου[56]. Τα εικονογραφικά στοιχεία της κωνσταντινουπολίτικης παράστασης επαναλαμβάνονται και στο ναό των Καπετανιανών, σε αντίστροφη όμως διάταξη, με τους δίκαιους να προσέρχονται από τα δεξιά προς τον Παράδεισο, που παριστάνεται στο αριστερό τμήμα του πίνακα. Σημασία όμως έχει η πιστή επανάληψη στην τοιχογραφία των Καπετανιανών της ένθρονης μορφής του Αβραάμ με το δίκαιο Λάζαρο στους κόλπους του και τις άλλες ψυχές των δικαίων σε πυκνή παράταξη στο πρώτο επίπεδο μπροστά από τον Αβραάμ. Στο εικονογραφικό όμως πρότυπο της παράστασης, η πυκνή ομάδα των ψυχών των δικαίων αναπτύσσεται προοπτικά γύρω από το θρόνο του Αβραάμ. Η σημασία της σχέσης της παράστασης αυτής του Παραδείσου με το κωνσταντινουπολίτικο εικονογραφικό πρότυπό της για το κέντρο προέλευσης της εικονογραφίας και του ναού του Σκλαβεροχωρίου, που αντιπροσωπεύει την ίδια με τα Καπετανιανά εικονογραφική παράδοση, είναι προφανής.

Ο G. Millet είχε δείξει τη στενή σχέση του Θεοφάνη του Κρητός και των κρητικών ζωγράφων του Άθω με τη ζωγραφική της εποχής των Παλαιολόγων και ιδιαίτερα με την παράδοση της κωνσταντινουπολίτικης τέχνης του β' μισού του 14ου αι., που αναδρομικά ονόμασε κρητική[57]. Ο Μ. Χατζηδάκης παρατήρησε ήδη την εικονογραφική και τεχνοτροπική σχέση της διακόσμησης

[51] Millet - Frolow, *Yougoslavie*, πίν. 73.2.

[52] Mouriki, *Pammakaristos*, 64-66.

[53] Ό.π., 64.

[54] Ό.π., εικ. 102-103.

[55] P. Underwood, *Kariye Djami*, 3, 394-396, πίν. 207. Για την επανάληψη του εικονογραφικού τύπου, βλ. Millet, *Athos*, πίν. 248.

[56] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (στο εξής: *Storia*), 222, εικ. 352.

[57] Millet, *Recherches*, 656 κ.ε. M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1955, Α', 138. Ο ίδιος, Théophane, 335.

του Σκλαβεροχωρίου με την κρητική ζωγραφική[58] και αναγνώρισε τα εικονογραφικά πρότυπα μερικών μεταγενέστερων κρητικών παραστάσεων στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου[59]. Παρατήρησε ακόμη πως παραστάσεις της ίδιας με το Σκλαβεροχώρι εικονογραφικής παράδοσης αποτελούν απλοποιήσεις συνθέσεων κεντρικότερων και υψηλής καλλιτεχνικής στάθμης μνημείων της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Ό,τι χάνουν οι παραστάσεις σε πλήθος μορφών, δευτερεύουσες γραφικές παραστάσεις, ανεκδοτολογικά στοιχεία, πολύπλοκα κτιριακά συγκροτήματα, πλατύ τοπίο και ευρύτητα σύνθεσης, το κερδίζουν σε αυστηρά συμμετρική και εύρυθμη οργάνωση της σύνθεσης, που αν και γίνεται λιτότερη, δεν χάνει τη σαφήνεια και την εικονογραφική της πληρότητα[60]. Στην παράσταση της Βαϊοφόρου (Πίν. 197α) η συμμετρική οργάνωση της σύνθεσης — που δημιουργείται από το τρίγωνο του βαθμιδωτού βουνού, το οποίο και πλαισιώνει την κινημένη ομάδα του Χριστού και των αποστόλων, το κατακόρυφο ορθογώνιο του κτιρίου της Ιερουσαλήμ μπροστά από το οποίο στέκεται η ομάδα των Εβραίων και το ανεστραμμένο τρίγωνο ανάμεσα, όπου τοποθετείται το δέντρο με τα παιδιά — θα αποτελέσει το εικονογραφικό πρότυπο της οργάνωσης της παράστασης και στην κρητική ζωγραφική, όπως διαπιστώθηκε στη διπλή εικόνα με την Έγερση του Λαζάρου και τη Βαϊοφόρο της Πάτμου[61]. Στην πιο ήρεμη όμως παράσταση της εικόνας δεν παριστάνεται η μορφή του Εβραίου (Πίν. 202α) που στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, όπως ακόμη το κρεμασμένο από το δέντρο παιδί, που παριστάνεται από πίσω, καθώς το άλλο που ανεβαίνει στο δέντρο, αυξάνει όμως ο αριθμός των παιδιών, που σε πρώτο επίπεδο υποδέχονται το Χριστό. Με τη φθορά του επάνω τμήματος της παράστασης της πόλης στην τοιχογραφία, δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί η απεικόνιση του θολωτού κτιρίου, καθώς και του διπλανού με την υψηλή κωνική στέγη, που χαρακτηρίζουν την παράσταση της Ιερουσαλήμ στην εικόνα της Πάτμου[62]. Το κτίριο όμως με την υπερυψωμένη δίριχτη στέγη και τον τυπικά στρογγυλό φεγγίτη στην τοιχογραφία, αποτελεί μια ένδειξη ίσως της παράστασης των δύο αυτών χαρακτηριστικών της παράστασης της Ιερουσαλήμ κτισμάτων και στο Σκλαβεροχώρι. Τη σημασία της παράστασης της Βαϊοφόρου του Σκλαβεροχωρίου ως εικονογραφικού προτύπου της κρητικής ζωγραφικής βεβαιώνει και η παράσταση της Βαϊοφόρου στο πλαίσιο της εικόνας της Δέησης του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο[63]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης της εικόνας αυτής θεωρήθηκε δημιουργία του Νικολάου Ρίτζου και υποδείχθηκε ως το πρότυπο της παράστασης της διπλής εικόνας της Πάτμου[64], της οποίας όμως το πρότυπο, όπως και της παράστασης της εικόνας του Σεράγεβο, ανάγεται στην τοιχογραφική παράσταση του Σκλαβεροχωρίου. Ο Π. Βοκοτόπουλος υπέδειξε την κατά κρόταφο παράσταση του απόστολου Ανδρέα (Πίν. 202β), στη ομάδα των αποστόλων που ακολουθεί το Χριστό, τύπος που επανέρχεται και σε μεταγενέστερες παραστάσεις της Βαϊοφόρου, ως πρόσθετο ενδεικτικό στοιχείο προέλευσης των μεταβυζαντινών εικονογραφικών τύπων[65]. Η διάταξη των βασικών στοιχείων της σύνθεσης, με την ομάδα του Χριστού και των αποστόλων να προσέρχονται από αριστερά και τους Εβραίους, που σε δύο ομάδες εξέρχονται από τις πύλες της

[58] Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, 69.
[59] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 2.
[60] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 77.
[61] Chatzidakis, Théophane, 335-337, εικ. 122. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 25, σ. 77-78.
[62] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 78.
[63] Ό.π., εικ. 202.
[64] Ό.π., αριθ. 25.
[65] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Neri Pozza, Venise 1962 (στο εξής: *Icônes de Venise*), αριθ. 42, πίν. 30 και αριθ. 75, πίν. 52.

Ιερουσαλήμ, να τους υποδέχονται από δεξιά, σχετίζει την εικόνα του 15ου αι. της Βαϊοφόρου της Συλλογής Κανελλοπούλου[66], με την τοιχογραφία του Σκλαβεροχωρίου. Χαρακτηριστική είναι η επανάληψη στην εικόνα αυτή του τύπου του καθισμένου «επί πώλον όνου» Χριστού, καθώς και του Εβραίου που γυρίζει πίσω το κεφάλι, μορφή που επαναλαμβάνει τη στάση της τοιχογραφίας, αλλά διαφέρει όμως ως προς τη θέση της στη σύνθεση, καθώς παριστάνεται να προηγείται της ομάδας των Εβραίων. Ο εικονογραφικός όμως τύπος της εικόνας της Συλλογής Κανελλοπούλου, με την ευρύτερη σύνθεση, το πλατύτερο τοπίο και τον αφηγηματικότερο χαρακτήρα, με το μεγάλο και ποικίλο πλήθος μορφών, παρά τις διαπιστούμενες σχέσεις με την παράσταση του Σκλαβεροχωρίου, έχει σχετισθεί με άλλα εικονογραφικά πρότυπα[67]. Διαφορετική από την παράσταση της τοιχογραφίας εικονογραφική παράδοση αντιπροσωπεύει μια σειρά πρώιμων κρητικών εικόνων της Βαϊοφόρου, όπως η εικόνα του Μουσείου της πόλης των Αθηνών[68], στις οποίες η διάταξη των ομάδων αντιστρέφεται και ο Χριστός με τους αποστόλους προσέρχεται από δεξιά προς την πολυαριθμότερη ομάδα των Εβραίων, που στο αριστερό της εικόνας παριστάνονται να εξέρχονται από την πύλη της Ιερουσαλήμ, την οποία αποδίδει ένα πολυπλοκότερο κτιριακό συγκρότημα. Ακόμη και το μεγάλο πλήθος των παιδιών, που ανεβαίνουν στο δέντρο, απλώνουν τα ρούχα τους ή κρατούν τα βάγια, φανερώνει τη διαφορετική αντίληψη της σύνθεσης, που χαρακτηρίζει και η παράσταση του «απακανθιζόμενου»[69]. Ο διαφορετικός αυτός από την παράσταση του Σκλαβεροχωρίου εικονογραφικός τύπος θα επαναληφθεί και στις τοιχογραφίες της μονής Σταυρονικήτα από το Θεοφάνη[70]. Τη σημασία όμως της εικονογραφικής παράδοσης της παράστασης του Σκλαβεροχωρίου στην κρητική ζωγραφική βεβαιώνει η χρήση του τύπου της Βαϊοφόρου της κρητικής εκκλησίας, με παραλλαγές στις λεπτομέρειες, στις τοιχογραφικές διακοσμήσεις του ίδιου κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά των Μετεώρων[71] και στο καθολικό της μονής της Λαύρας του Αγίου Όρους[72], όπως ακόμη και στις φορητές εικόνες της ίδιας μονής της Λαύρας[73] καθώς και της μονής Σταυρονικήτα[74], που ο Μ. Χατζηδάκης έχει αποδώσει στο Θεοφάνη[75]. Ενδιαφέρουσα στην εικόνα της Λαύρας είναι η επανάληψη της ρεαλιστικής παράστασης της μορφής του Εβραίου, που στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω. Στην επικράτηση του τύπου του Σκλαβεροχωρίου, οφείλεται η σειρά εικόνων της Βαϊοφόρου[76], με διαφοροποιήσεις στις λεπτομέρειες μόνον, όπως ενδεικτικά της Βενετίας ή και ακόμη η εικόνα της Σπηλιάς Κισάμου[77]. Ο ίδιος ερευνητής αναγνώρισε τα εικονογραφικά πρότυπα των παραστάσεων της αγίας Αικατερίνης και του αγίου Ονουφρίου, που επικρατούν στην κρητική ζωγραφική, στις μεμονωμένες μορφές των αγίων αυτών του ναού του Σκλαβεροχωρίου. Ο εικονογραφικός τύπος της ολόσωμης, όρθιας και

[66] Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983 (στο εξής: *Κρητικές εικόνες*), αριθ. 27.

[67] Millet, *Mistra*, πίν. 120.1. Μ. Chatzidakis, *Mystras*, Αθήνα 1981, εικ. 52, 67 και 68.

[68] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 28.

[69] D. Mouriki, The theme of the «Spinario» in the Byzantine art, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΣΤ΄ (1970-1972), 53-66.

[70] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 65, εικ. 89.

[71] Chatzidakis, Théophane, εικ. 10.

[72] Millet, *Athos*, πίν. 125.1.

[73] Chatzidakis, Théophane, εικ. 39.

[74] Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία, εικόνες, χρυσοκεντήματα*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1974 (στο εξής: *Εικόνες Σ·αυρονικήτα*), 80, εικ. 21. Chatzidakis, Théophane, εικ. 74.

[75] Chatzidakis, Théophane, 323-327.

[76] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 42, πίν. 30 και αριθ. 75, πίν. 52.

[77] Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του Νομού Χανίων*, Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων «Ο Χρυσόστομος», Αθήνα 1975 (στο εξής: *Εικόνες Χανίων*), 89, εικ. 24.

μετωπικής αγίας Αικατερίνης (Πίν. 203α), με τα συγκεκριμένα προσωπογραφικά και ενδυματολογικά γνωρίσματα της τοιχογραφικής παράστασης του ναού του Σκλαβεροχωρίου, επαναλαμβάνονται χωρίς διαφοροποιήσεις στην εικόνα της αγίας Αικατερίνης με την Παναγία της μονής Πάτμου[78], στην εικόνα της αγίας με την αγία Παρασκευή Χανίων[79], όπως ακόμη και σε στηθάριο στην περιθωριακή παράσταση της εικόνας της Ένθρονης Παναγίας της σχολής του Ρίτζου του Μουσείου Μπενάκη[80], στην εικόνα της Ανάληψης του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο[81] και της εικόνας του Σκράντιν Δαλματίας[82]. Και το εικονογραφικό πρότυπο της μορφής του αγίου Ονουφρίου (Πίν. 203β) της περιθωριακής παράστασης του αγίου της εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο[83], της εικόνας της Πάτμου[84], καθώς και της εικόνας της αγίας Αικατερίνης του Ηρακλείου[85], ανάγει στη μορφή του αγίου της τοιχογραφίας του Σκλαβεροχωρίου, όπου έχει ήδη αποκρυσταλλωθεί ο τύπος, που θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική. Παραλλαγή του τύπου, με ειλητάριο στο κατεβασμένο αριστερό χέρι, χρησιμοποιεί ο Σκορδίλης σε εικόνα του αγίου της Πάτμου[86], τύπος που μπορεί να παραλληλιστεί με τη μορφή του αγίου Ονουφρίου της Τράπεζας της μονής Χελανδαρίου[87]. Ο διαφορετικός τύπος του αγίου με απλωμένο στα πλάγια αριστερό χέρι και με την παλάμη ανοικτή προς τα έξω του ναού των Καπετανιανών (Πίν. 204α) δε θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική, αν και ο τύπος αυτός θα επαναληφθεί και στο ναό της Παναγίας της Αγίας Παρασκευής Αμαρίου. Κατά την εξέταση, ακόμη, από τον ίδιο ερευνητή του τρόπου της μεταφοράς τύπων του 15ου αι. στην κρητική ζωγραφική του 16ου, τον εικονογραφικό τύπο της Εις Άδου Καθόδου εικόνων του 15ου αι., όπως του Λένινγκραντ, του Μουσείου Μπενάκη και του Σεράγεβο, ανάγει σε εικονογραφικό πρότυπο, σύγχρονο με τις εικόνες της σειράς[88]. Η στενή όμως τυπολογική σχέση της παράστασης των εικόνων με την Εις Άδου Κάθοδο της τοιχογραφίας του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. 200α) μπορεί να δικαιολογήσει την αναγωγή του προτύπου στην τοιχογραφική παράσταση. Το βασικό εικονογραφικό σχήμα της αυστηρά εξισορροπημένης σύνθεσης του Σκλαβεροχωρίου, με τις ομάδες Αδάμ - Εύας - Δικαίων δεξιά, Βασιλέων - Προπατόρων αριστερά και με το Χριστό στον κύριο άξονα της σύνθεσης, είναι που επαναλαμβάνεται, με μικρές παραλλαγές στα δευτερεύοντα μόνο στοιχεία, στις εικόνες της σειράς αυτής του 15ου αι. και θα επικρατήσει και στην κρητική ζωγραφική. Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι ο τύπος του Χριστού της τοιχογραφίας, που με ορμητική κίνηση, την οποία τονίζει η ισχυρή καμπύλωση του σώματος και το ανεμιζόμενο ιμάτιο (αναπετάριν), σπεύδει και με τα δύο χέρια να εγείρει τους Πρωτόπλαστους και φανερώνει τη ρεαλιστικότερη διάθεση της παλαιολόγειας ζωγραφικής, διαφέρει από το γαλήνιο τύπο των εικόνων, στις οποίες ο Χριστός με ελαφριά κλίση εγείρει με το δεξί χέρι τον Αδάμ μόνο και με το αριστερό, που κρατεί κλειστό ειλητάριο, ανασηκώνει το ιμάτιο. Αλλά και σε

[78] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 68, 116-117, πίν. 49 και 127. Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 9.

[79] Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Χανίων*, 92, εικ. 29, όπου διορθωτέα αγία Αικατερίνη αντί αγία Ειρήνη.

[80] Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των εικόνων*, Αθήναι 1936, αριθ. 80, πίν. 54-57. Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 9.

[81] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 201.

[82] Μ. Βασιλάκη, Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981) (στο εξής: Άγγελος), 290-298, πίν. ΙΗ'.

[83] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 201.

[84] Ό.π., αριθ. 76, σ. 125-126, πίν. 131.

[85] Μπορμπουδάκης, *Νομός*, φωτ. στη σ. 383.

[86] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 151, σ. 173, πίν. 73.

[87] Millet, *Athos*, πίν. 112.2.

[88] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 67-68.

εικόνες που έχουν αποδοθεί σε άλλο κύκλο[89], όπως η εικόνα της Εις Άδου Καθόδου του Μουσείου Μπενάκη με την πλαστή υπογραφή του Δαμασκηνού, και έχουν χρονολογηθεί στο 15ο αι.[90], εφαρμόζεται η ίδια διάταξη των μορφών της σύνθεσης, που διαφέρει από τη διάταξη της τοιχογραφίας της μονής της Λαύρας[91] και του Σταυρονικήτα[92] ή και της μονής Φιλανθρωπηνών[93], που ακολουθούν το πρότυπο της παράστασης του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας. Ο εικονογραφικός τύπος της Εις Άδου Καθόδου όμως, που το πρότυπό του ανάγεται στην τοιχογραφία του Σκλαβεροχωρίου, επικρατεί στην κρητική ζωγραφική του 16ου αι., όπως βεβαιώνουν οι τοιχογραφικές παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων[94], σε μονές του Άθω[95], καθώς και οι εικόνες του Θεοφάνη της μονής Σταυρονικήτα[96] και Λαύρας[97], καθώς ακόμη και η σειρά των εικόνων της Βενετίας[98] και της Πάτμου[99]. Στις παραστάσεις αυτές οι επί μέρους παραλλαγές στον αριθμό και τη στάση των μορφών, στους αγγέλους που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους, στο σπήλαιο όπου και μετατίθεται η προσωποποίηση του Άδη επάνω στον οποίο πατεί ο Χριστός στο Σκλαβεροχώρι, στη θέση των σαρκοφάγων και τα πρισματικά βουνά, που συχνά συγκλίνουν σχηματίζοντας τόξο, δεν αλλοιώνουν το χαρακτήρα του εικονογραφικού προτύπου του Σκλαβεροχωρίου. Σημείωσε[100] ακόμη ο ίδιος λόγιος τη χρήση του κοινού παλαιολόγειου τύπου των Εισοδίων της Θεοτόκου του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. 190β) με τις κόρες των Ιουδαίων να προηγούνται από τον Ιωακείμ και την Άννα, στην τοιχογραφική παράσταση της μονής Σταυρονικήτα, αν και στην κρητική ζωγραφική επικρατεί ο τύπος με τις κοπέλες να ακολουθούν τους γονείς, όπως στην εικόνα του Άγγελου του Βυζαντινού Μουσείου[101], και που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Θεοφάνης στις τοιχογραφίες της μονής του Αναπαυσά[102] και της μονής της Λαύρας[103].

Η αναγνώριση των εικονογραφικών προτύπων και άλλων παραστάσεων της κρητικής ζωγραφικής στις τοιχογραφίες του Σκλαβεροχωρίου είναι ενδεικτική της κεντρικής σημασίας του μνημείου στην καθιέρωση των τύπων που θα επικρατήσουν. Το σωζόμενο τμήμα της παράστασης της Γέννησης του Χριστού στο Σκλαβεροχώρι (Πίν. 192α) μπορεί να παραλληλιστεί με την εικόνα της Γέννησης της Πάτμου, της οποίας το σχήμα της σύνθεσης, όπως έχει παρατηρηθεί, διαμορφώθηκε μετά την Άλωση με βάση τα παλαιολόγεια πρότυπα με τις αριστοκρατικότερες παραδόσεις[104]. Όπως και στην εικόνα, η σκηνή του λουτρού του βρέφους τοποθετείται στο κάτω δεξιό

[89] Ό.π., 68.

[90] K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojcić, *Icons*, Alpine (χ.χρ.), 81 και Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 18.

[91] Millet, *Athos*, πίν. 129.1.

[92] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 67-68, εικ. 104.

[93] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 91-93, πίν. 12 και 58β.

[94] Chatzidakis, Théophane, εικ. 12.

[95] Millet, *Athos*, πίν. 173.3.

[96] Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Εικόνες Σταυρονικήτα*, 84, εικ. 23. Chatzidakis, Théophane, εικ. 76.

[97] Chatzidakis, Théophane, εικ. 41. Βλ. και O. Wulff - M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau bei Dresden, 1925, πίν. 98. S. Radojcić - V. Djurić, *Icônes de Jougoslavie*, Belgrade 1981, πίν. LXXII. A. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 80), αριθ. 23, πίν. 18.

[98] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 11, πίν. IV, αριθ. 43, πίν. 30, αριθ. 76, πίν. 52, αριθ. 86, πίν. 59.

[99] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 62, πίν. 41-42, αριθ. 91, πίν. 57 και 143.

[100] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 68, πίν. 132.

[101] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 3.

[102] Ό.π., αριθ. 19.

[103] Millet, *Athos*, πίν. 130.2.

[104] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 39, σ. 88-89, πίν. 35 και 97. Millet, *Recherches*, 93 κ.ε. A. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, 9 κ.ε., πίν. 11-13.

μέρος της σύνθεσης και η εικονογραφία είναι όμοια με τη μαία καθισμένη να κρατεί το βρέφος μετέωρο, έτοιμη να το βυθίσει στην κολυμβήθρα, που γεμίζει η όρθια θεραπαινίδα. Και στην τοιχογραφία τοποθετείται αριστερά το σύμπλεγμα Ιωσήφ - βοσκού, αντί δέντρου όμως, όπως στην εικόνα, τις δύο παραστάσεις χωρίζει στην τοιχογραφία το μαύρο ζώο. Υπολείμματα της μορφής αγγέλου, από τον Ευαγγελισμό του ποιμένα, διευθετούνται, όπως και στην εικόνα, στο επάνω δεξιό μέρος της παράστασης. Οι συσχετίσεις αυτές είναι ενδεικτικές της σημασίας του σπαράγματος της τοιχογραφίας ως προτύπου του τύπου της Γέννησης της μεταγενέστερης εικόνας, το σχήμα της οποίας, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, με διάφορες παραλλαγές και συχνά εμπλουτισμένο και με στοιχεία της δυτικής εικονογραφίας, θα καθορίσει τη διαμόρφωση του σχήματος της παράστασης της Γέννησης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[105]. Το εικονογραφικό πρότυπο του Σκλαβεροχωρίου ακολουθεί και η περιθωριακή παράσταση της Γέννησης της εικόνας του Σεράγεβο[106], στην οποία όμως διαφοροποιείται ο τύπος της μαίας, με το βρέφος στην αγκαλιά να δοκιμάζει το νερό, όπως στην εικόνα Περατικού[107], τύπος που επαναλαμβάνεται και στις εικόνες της Λαύρας και του Σταυρονικήτα του Θεοφάνη[108], στην εικόνα της Βενετίας[109] και ακόμη στην τοιχογραφία του Σταυρονικήτα[110], παραστάσεις που ακολουθούν το σχήμα της τοιχογραφίας του Σκλαβεροχωρίου, αλλά με συχνή χρήση του ιταλικού μοτίβου της γονατιστής, με προσκύνηση του βρέφους, Παναγίας, όπως στην παράσταση του τρίπτυχου του Τζαφούρη του Λένινγκραντ[111]. Ο τύπος της μαίας που ετοιμάζεται να βυθίσει το βρέφος στο νερό της λεκάνης, επανέρχεται και σε εικόνα της Βενετίας[112], της οποίας ο συνθετότερος εικονογραφικός τύπος ακολουθεί το πρότυπο της εικόνας της Γέννησης του Περατικού. Η πολύ συγγενική με το Σκλαβεροχώρι εικονογραφική διατύπωση της παράστασης της Βάπτισης (Πίν. 194) σε ανάλογης καλλιτεχνικής παράδοσης κρητικές τοιχογραφικές διακοσμήσεις, όπως ενδεικτικά στο ναό των Μελεσών[113] και της Εμπάρου[114], σχετίζεται με τη σημασία της εικονογραφικής παράδοσης του Σκλαβεροχωρίου για την καθιέρωση τύπων στην κρητική ζωγραφική. Χαρακτηριστική του τύπου στις κρητικές αυτές τοιχογραφικές παραστάσεις είναι και η ογκώδης με ισχυρή καμπύλωση του σώματος μορφή του Προδρόμου, που εξισορροπείται από τις όμοιες στάσεις των μορφών των αγγέλων. Ευρύτερη διάδοση μαρτυρεί η χρήση του τύπου από ζωγράφους του καλλιτεχνικού επιπέδου του Νικολάου Ρίτζου, όπως στην παράσταση της Βάπτισης του πλαισίου της εικόνας του Σεράγεβο[115]. Οι επί μέρους διαφοροποιήσεις — στον τύπο του Χριστού με το χέρι στο στήθος όπως και στην Έμπαρο, τους τύπους των προσωποποιήσεων του Ιορδάνη και της θάλασσας, την όρθια, όπως και στην Παμμακάριστο, διάταξη του Ιορδάνη, αντίθετα με τη διαγώνια σε προοπτικότερη απόδοση του Σκλαβεροχωρίου, που τονίζει και η ομόλογη φορά της κορυφής των βράχων και ακόμη η θέση του δέντρου με την αξίνα σε πρώτο

[105] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 88.

[106] Ό.π., εικ. 202.

[107] *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 30.

[108] Chatzidakis, Théophane, εικ. 35 και 69.

[109] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 39, πίν. 28.

[110] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 64, 71, εικ. 83.

[111] M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αριθ. 6, Βενετία 1974 (στο εξής: Les débuts), 186, πίν. ΙΖ', 1.

[112] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 13, πίν. V και 17.

[113] Μ. Μπορμπουδάκης, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, 660, πίν. 616β.

[114] Ο ίδιος, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, 507, πίν. 380.

[115] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, εικ. 202.

επίπεδο, όπως στο μωσαϊκό, σε αντίθεση με τη θέση πίσω από τον Πρόδρομο της τοιχογραφίας — δεν αλλοιώνουν τον χαρακτήρα του εικονογραφικού τύπου της αυστηρά συμμετρικής σύνθεσης, στην τοιχογραφία και την εικόνα. Ο τύπος της μορφής του Προδρόμου αναγνωρίζεται στην ανάλογη στάση του Προδρόμου της τοιχογραφικής παράστασης της Βάπτισης σε κόγχη αγιασμού της λιτής του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα[116], όπως ακόμη στην πιο ήρεμη και συγκρατημένη στάση του Προδρόμου στις φορητές εικόνες της Βάπτισης της Λαύρας και του Σταυρονικήτα, με τους αγγέλους, στην τελευταία εικόνα σε διάταξη και στάση που πλησιάζει το εικονογραφικό πρότυπο[117]. Ανάλογες στάσεις του Προδρόμου και των αγγέλων αναγνωρίζονται και σε εικόνα της Βενετίας, που αποδίδεται στο Δαμασκηνό[118]. Ο Μ. Χατζηδάκης[119] έχει αποδώσει τις διαφοροποιήσεις αυτές στη διαφορά ύφους που οφείλεται στη χρονική διαφορά έργων του ίδιου κύκλου και ανάλογου ποιοτικού επιπέδου, όπως διαπιστώνεται και στην παράσταση της Μεταμόρφωσης (Πίν. 196α). Η μεγαλύτερη συγγένεια ως προς τις συγκεκριμένες στάσεις και κινήσεις των μορφών, του Χριστού, των Προφητών και των Αποστόλων, με την παράσταση του Σκλαβεροχωρίου, εμφανίζεται σε σειρά εικόνων που έχουν χρονολογηθεί στο 15ο αι., στο Μουσείο Μπενάκη, στη Συλλογή Τσακύρογλου και ακόμη στο Ζάγκρεμπ[120], με τις οποίες μπορεί να σχετισθεί και η εικόνα της Μεταμόρφωσης της μονής Γωνιάς Κισάμου. Τα διαδοχικά επεισόδια της αφήγησης, της ανόδου και καθόδου του Χριστού με τους τρεις μαθητές στο όρος Θαβώρ, που προστίθενται στις εικόνες αυτές, οφείλονται σε διαφορετική εικονογραφική παράδοση, αφηγηματικού χαρακτήρα. Η παράσταση όμως του Σκλαβεροχωρίου αποτελεί το εικονογραφικό πρότυπο της Μεταμόρφωσης του ναού της Παναγίας της Αγίας Παρασκευής Αμαρίου (Πίν. 204β), όπως βεβαιώνει η πιστή επανάληψη, στο σωζόμενο τμήμα της τοιχογραφίας, των στάσεων, κινήσεων και χειρονομιών των τριών αποστόλων. Με παραλλαγές στις στάσεις των μορφών και στο τοπίο, που οφείλονται σε επιλεκτική χρήση μοτίβων διαφορετικών εικονογραφικών προτύπων της παλαιολόγειας ζωγραφικής, αλλά με την ίδια αυστηρά οργανωμένη σύνθεση, αποδίδεται η παράσταση στην κρητική ζωγραφική του 16ου αι. Ενδεικτικά στην παράσταση της Μεταμόρφωσης του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα[121] επαναλαμβάνεται η στάση του Μωυσή του Σκλαβεροχωρίου, των τριών αποστόλων της παράστασης της εικόνας του Σεράγεβο και ο όμιλος του Χριστού των εικόνων του 15ου αι. Το διαφορετικό τύπο της Μεταμόρφωσης της εικόνας του Σεράγεβο πλησιάζει η εικόνα της Βενετίας[122], ενώ η εικόνα της μονής Σταυρονικήτα την παράσταση της Μεταμόρφωσης του χειρογράφου του Καντακουζηνού[123]. Πολύ κοντά όμως στο παλαιολόγειο εικονογραφικό πρότυπο του ναού του Σκλαβεροχωρίου παραμένουν οι παραστάσεις της Θυσίας του Αβραάμ (Πίν. 189) στις μονές της Λαύρας[124] και του Σταυρονικήτα[125], στην οποία όμως ο Θεοφάνης, τον άγγελο, προς τον οποίο στρέφει το κεφάλι ο Αβραάμ, γονατισμένος επάνω στον πρηνηδόν πεσμένο Ισαάκ, έχει μεταθέσει στο αριστερό μέρος της παράστασης. Στα τυπικά στοιχεία και τη διάταξή τους στη σύνθεση του

[116] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 7.

[117] Chatzidakis, Théophane, εικ. 37-71. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Εικόνες Σταυρονικήτα*, 74, εικ. 18.

[118] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 31, πίν. 23.

[120] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 26.

[121] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 65, εικ. 87.

[122] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 41, πίν. 29.

[123] Omont, *Miniatures*, πίν. XLIV. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικονογραφικό παράρτημα, εικ. 26-27.

[124] Millet, *Athos*, πίν. 121.6.

[125] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 70.

Γενεσίου της Θεοτόκου (Πίν. 190α), αναγνωρίζεται ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, που θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική. Αριστερά παριστάνεται το λοξά τοποθετημένο κρεβάτι, όπου ανακάθεται η λεχώ με το πρόσωπο ακουμπισμένο στο χέρι, στο μέσο το ορθογώνιο τραπέζι με τις προσφορές και τις τρεις θεραπαινίδες πίσω, δεξιά κάτω το λίκνο με το βρέφος και την καθιστή θεραπαινίδα και πίσω ο Ιωακείμ. Δεν παριστάνονται όμως, όπως στη μονή Βαλσαμονέρου[127], τα δύο διαδοχικά επεισόδια του Ευαγγελισμού του Ιωακείμ και ο Ασπασμός του Ιωακείμ και της Άννας που θα αποβούν τυπικά της σύνθεσης στην κρητική ζωγραφική[128]. Ενδιαφέρουσα είναι η στάση της μορφής του Ιωακείμ, με το κεφάλι υψωμένο και τα χέρια σε δέηση, στάση δηλαδή υποδοχής μηνύματος, χωρίς όμως τον κομιστή του μηνύματος άγγελο. Σε όμοια στάση και χωρίς τον άγγελο παριστάνεται ο Ιωακείμ στην εικόνα του Γενεσίου της Θεοτόκου του Μονάχου του 15ου αι., στην οποία όμως προστίθεται και η σκηνή του Ασπασμού[129]. Αλλά και σε άλλες παραστάσεις των μετωπικών μορφών ολόσωμων αγίων, που διευθετούνται κάτω από τοξοστοιχία, διευθέτηση που θα αποβεί τυπική της σειράς των αγίων στους πλάγιους τοίχους των κρητικών ναΐσκων του 15ου αι., αναγνωρίζονται τα πρότυπα μορφών αγίων της μεταγενέστερης κρητικής ζωγραφικής. Η πολύ ενδιαφέρουσα παράσταση του αγίου Γεωργίου (Πίν. 203β) στο νότιο τοίχο, έφιππου, να φονεύει το δράκοντα και από τα τείχη της πόλης Αλαγίας ο βασιλιάς Σέλβιος, η βασίλισσα και η ακολουθία τους να παρακολουθούν το φόνο του θηρίου και τη σωτηρία της βασιλοπούλας, αποτελεί το εικονογραφικό πρότυπο της εικόνας του αγίου Γεωργίου της Συλλογής Περατικού[130], που πιστά επαναλαμβάνει το πρότυπό της. Και η παρακείμενη του αγίου Ονουφρίου, στον ίδιο νότιο τοίχο, μορφή, με τα προσωπογραφικά και ενδυματολογικά (μανδύας, κουκούλι, καββάδι) γνωρίσματα του αγίου Αντωνίου (Πίν. 205α), αναγνωρίζεται στη μορφή του αγίου Αντωνίου, στο πλαίσιο της εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο[131], διαφοροποιημένη όμως μόνο στη θέση των χεριών. Στο κατεβασμένο αριστερό κρατεί ειλητάριο και το δεξί φέρει στο στήθος στην εικόνα, και με τα δύο χέρια κρατεί κλειστό ειλητάριο στην τοιχογραφία, τύπος που επαναλαμβάνεται στο στηθάριο του αγίου στο πλαίσιο της εικόνας της Ένθρονης Παναγίας του Μουσείου Μπενάκη[132]. Σε εικόνες όμως όπως του Ανδρέα Παβία του 15ου αι. της Κεφαλλονιάς, κρατεί ραβδί στο δεξί χέρι[133], τύπος που βρίσκει μεγάλη επίσης διάδοση και επαναλαμβάνεται στην κρητική ζωγραφική, όπως ενδεικτικά στη μορφή του αγίου Αντωνίου στην Τράπεζα της μονής Σταυρονικήτα[134]. Ο παρακείμενος τύπος της μορφής του αγίου Νικολάου (Πίν. 205α), μετωπικού με μονόχρωμο φελόνι και ένσταυρο ωμοφόριο, να ευλογεί με το δεξί και να κρατεί κλειστό Ευαγγέλιο στο αριστερό, είναι το πρότυπο της παράστασης του αγίου Νικολάου στην τοιχογραφία του Αγίου Κωνσταντίνου Αβδού[135] και στην περιθωριακή παράσταση της εικόνας του Τόκιο[136], από την οποία διαφέρει στο ωμοφόριο που κρέμεται από το αριστερό χέρι. Στον τύπο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (Πίν. 205α) χωρίς φτερά, με ανοικτό ειλητάριο στο κατεβα-

[126] Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Προδρόμου, 156, εικ. 17.
[127] Ό.π., 154, εικ. 15.
[128] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 50.
[129] Felicetti-Liebenfels, *Ikonenmalerei*, πίν. 127b.
[130] *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 59.
[131] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 201.
[132] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 18.
[133] Ό.π., αριθ. 19.
[134] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 209.
[135] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 19.3.
[136] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 201.

σμένο αριστερό χέρι, μπορεί να αναζητηθεί το πρότυπο της μορφής του αγίου της περιθωριακής παράστασης της εικόνας του Τόκιο και της εικόνας της Πάτμου[137]. Με τη φθορά της τοιχογραφίας δεν μπορεί να εξακριβωθεί εάν φορεί μηλωτή και ιμάτιο και κρατεί το ραβδί και ακόμη εάν φέρει το δεξί μπροστά στο στήθος, όπως στην εικόνα του Τόκιο, ή το υψώνει σε ευλογία ή νεύμα ομιλίας, όπως στην εικόνα της Πάτμου. Η λεκάνη με την κομμένη κεφαλή, όπως στην εικόνα της Πάτμου, δεν φαίνεται να παριστάνεται στην τοιχογραφία, όπως άλλωστε και στην εικόνα του Τόκιο, με την οποία η παράσταση της τοιχογραφίας εμφανίζει τη μεγαλύτερη συγγένεια. Στις πολύ φθαρμένες επίσης μορφές στρατιωτικών αγίων (Πίν. 205β) του βόρειου τοίχου, θα μπορούσαν να αναγνωριστούν τα πρότυπα σειράς στρατιωτικών αγίων, που θα αποκρυσταλλωθούν όμως σε ορισμένους τύπους στην κρητική ζωγραφική[138]. Σημειώνεται ιδιαίτερα η πολύ χαρακτηριστική κόμμωση, με τα μαλλιά να πέφτουν σε μικρούς συμμετρικούς βοστρύχους πίσω από τα αυτιά, του ενός αγίου, που θα αποτελέσει το κύριο γνώρισμα του προσωπογραφικού τύπου του αγίου Φανουρίου σε εικόνες του Άγγελου[139]. Το άλλο όμως χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του αγίου Φανουρίου, ο σταυρός με το κερί, δεν αναγνωρίζεται με τη φθορά της τοιχογραφίας, και ο τύπος αυτός της κόμμωσης χρησιμοποιείται και στις παραστάσεις του αγίου Δημητρίου[140], με τον οποίο θα μπορούσε ενδεχομένως να ταυτιστεί ο άγιος της τοιχογραφίας ή και με τον άγιο Γεώργιο, του οποίου παραλλαγή αποτελεί η εικονογραφία του αγίου Φανουρίου[141]. Η παρακείμενη μορφή του στρατιωτικού αγίου, που ανασύρει το ξίφος με το πλούσιο κοντό γένι, πλησιάζει τον προσωπογραφικό τύπο των μορφών του αγίου Νικήτα ή του αγίου Ευσταθίου[142]. Το ξίφος ανασύρει η αταύτιστη μορφή στρατιωτικού αγίου στο ναό της Αγίας Παρασκευής Αμαρίου, όπως άλλωστε και ο άγιος Μηνάς ο Αιγύπτιος της τοιχογραφικής παράστασης της μονής Σταυρονικήτα[143]. Η ενδιαφέρουσα μορφή του αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης (Πίν. 203α), με το τυπικό κούρεμα, το ένδυμα του τάγματος, που αφήνει ακάλυπτο το στίγμα και το κομποσχοίνι, που κρατεί σταυρό στο αριστερό χέρι και κλειστό βιβλίο στο δεξί, αποτελεί μία από τις τρεις παραστάσεις του μόνου αποδεκτού από το δυτικό εορτολόγιο αγίου, στην εντοίχια ζωγραφική της Κρήτης[144]. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, αλλά σε μετωπική στάση, παριστάνεται στις προγενέστερες τοιχογραφίες του ναού της Κεράς στην Κριτσά[145], στο ναό της Παναγίας στο Σαμπά Πεδιάδος, στρέφει με απλωμένα στα πλάγια χέρια και δέχεται τα στίγματα από τον Εσταυρωμένο, που παριστάνεται όμως με τη μορφή ενός σεραφείμ[146]. Παραλλαγή του τύπου αυτού βρίσκεται σε παράσταση του αγίου Φραγκίσκου, που δέχεται τα στίγματα, σε φύλλο τριπτύχου του Μουσείου Μπενάκη[147]. Προβληματική είναι η διπλανή, πολύ κατεστραμμένη από τη διάνοιξη παραθύρου, μορφή, που οι δύο μικρές

[137] Ό.π., πίν. 201 και αριθ. 18, σ. 69-70, πίν. 85.

[138] Ό.π., αριθ. 24, σ. 76-77, πίν. 26 και αριθ. 69, σ. 117-118, πίν. 27. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 162-167. Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 6, 7, 8, 12, 13, 14, 32.

[139] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 69, σ. 117-118, πίν. 27. Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 6.

[140] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 13, 32.

[141] Ό.π., αριθ. 12 και 13 και σ. 22. M. Vassilakes-Mavrakakes, Saint Fanourios: Cult and iconography, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ι΄ (1981), 222-238.

[142] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 98, πίν. 14γ και 60, σ. 99, πίν. 61.

[143] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 162.

[144] Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, 69.

[145] Ό.π., 60. Σ. Παπαδάκη, Η Κερά της Κριτσάς, *ΑΔ* 22 (1967), Μελέται, 96. Μ. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά, Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά*, έκδ. Hannibal (τουριστικός οδηγός), εικ. 38.

[146] Πρβλ. M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton University Press 1951 (επανέκδοση 1978), 118.

[147] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 37.

μορφές αφιερωτών κάτω από μαφόριο βεβαιώνουν ότι πρόκειται για την παράσταση της Παναγίας της Σκέπης (Πίν. 203α). Η παράσταση σχετίζεται με το θέμα της λατρείας του μαφορίου της Παναγίας στο ναό των Βλαχερνών της Κωνσταντινούπολης, που βρήκε μεγάλη διάδοση στη Δύση, απ' όπου επανήλθε στις ιταλοκρητικές εικόνες στον τύπο mater misericordiae[148]. Με την κατάσταση διατήρησης της τοιχογραφίας δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί εάν πρόκειται για βυζαντινό, ενδεικτικό της προέλευσης της εικονογραφίας του ναού, εικονογραφικό τύπο ή δυτικό, οπότε πρόκειται για πρώιμο δυτικής προέλευσης τύπο, που θα αποτελέσει το πρότυπο των μεταγενέστερων παραστάσεων. Ενδεικτική της δεύτερης άποψης είναι η διπλανή παράσταση του αγίου Φραγκίσκου, στραμμένου προς την Παναγία.

Οι διαφορετικοί εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων της Υπαπαντής, της Έγερσης του Λαζάρου και της Σταύρωσης, δημιούργημα των κρητικών ζωγράφων του 15ου αι., που θα επικρατήσουν και στην κρητική ζωγραφική, δεν βρίσκουν το πρότυπό τους στην εικονογραφία του Σκλαβεροχωρίου, που στις παραστάσεις αυτές εφαρμόζει τους παλαιολόγειους τύπους. Στην περιθωριακή παράσταση της εικόνας του Σεράγεβο και στην εικόνα της Πάτμου[149] έχει διατυπωθεί ο νέος εικονογραφικός τύπος, με τη μετάθεση της μορφής της προφήτιδος Άννας, από τη θέση της πίσω από το Συμεών, και ανάμεσα στην Παναγία και τον Ιωσήφ σε δεύτερο επίπεδο και με χαρακτηριστική στάση και ακόμη με τον ακριβέστερο προσδιορισμό του χώρου ως Ιερού Βήματος παλαιοχριστιανικής εκκλησίας, με χαμηλό τέμπλο, με θωράκια, πεσσούς και βημόθυρο και ακόμη με Τράπεζα και κιβώριο. Ο τύπος του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. 193α) με Τράπεζα και κιβώριο και χωρίς το χαμηλό τέμπλο με τη δίφυλλη θύρα, επαναλαμβάνεται από το Θεοφάνη στην εικόνα της μονής της Λαύρας[150] και στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα[151]. Και στο νέο εικονογραφικό τύπο της παράστασης της Έγερσης του Λαζάρου (Πίν. 198α) το πολυάριθμο πλήθος των Εβραίων μετατίθεται από τη θέση του στο Σκλαβεροχώρι δίπλα από το κιβούρι του Λάζαρου, στο τριγωνικό άνοιγμα ανάμεσα στα δύο ακραία βουνά, όπου και η πόλη της Βηθανίας απ' όπου και εξέρχεται, όπως στον τύπο της διπλής εικόνας της Πάτμου, στην οποία η αυστηρά συμμετρική οργάνωση της σύνθεσης εκφράζει το νέο πνεύμα[152]. Αλλά και ο συγκεκριμένος τύπος της Σταύρωσης (Πίν. 199), μοναδικός στη ζωγραφική της Κρήτης, δεν βρίσκει τη συνέχειά του ούτε στη ζωγραφική του ναΐσκου του Αγίου Αντωνίου Επισκοπής, της ίδιας με το Σκλαβεροχώρι, αν και όχι της αυτής υψηλής ποιότητας τέχνης, καλλιτεχνικής παράδοσης, ούτε στο ναό των Καπετανιανών, της ίδιας με το Σκλαβεροχώρι εικονογραφικής παράδοσης, όπου όμως η παράσταση εμπλουτίζεται σε μετάλλια των προφητών Ησαΐα και Ιερεμία, παραστάσεις προεικονιστικές του Πάθους. Οι συγκεκριμένοι τύποι λυγερών μορφών, με τη συγκρατημένη έκφραση του πάθους, της παράστασης του Σκλαβεροχωρίου επαναλαμβάνονται μόνο στη λίγο μεταγενέστερη, αλλά της ίδιας καλλιτεχνικής παράδοσης και ανάλογης ποιότητας, παράσταση της Σταύρωσης, με τις κύριες μόνο μορφές στην αμφιπρόσωπη εικόνα της μονής Δωριών[153]. Ο εικονογραφικός όμως τύπος που θα

[148] Chr. Belting, *Sub Matris Tutela*, Heidelberg 1976, 38-58. Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 41, σ. 48. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ειδήσεις για την συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16ο αιώνα, *Πεπραγμένα Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 1976*, ΙΙ, Αθήνα, 123-145.

[149] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 202 και αριθ. 26, σ. 78-79 και αριθ. 60, σ. 104-105, πίν. 39 και 115. Πρβλ. και Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 40, πίν. 29, αριθ. 53, πίν. 40.

[150] Chatzidakis, Théophane, εικ. 36.

[151] Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, εικ. 85.

[152] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 77-78 (ιδιαίτερα σχόλιο σ. 77), αριθ. 25, πίν. 23. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 67-68, πίν. 46α.

[153] Μ. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο Δήμου Ηρακλείου, 1985*, αριθ. 5 και αριθ. 2.

επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική[154] θα έχει ως πρότυπα τις περιθωριακές παραστάσεις της Σταύρωσης στην εικόνα του Σεράγεβο[155] και κυρίως της εικόνας της Ένθρονης Παναγίας του Μουσείου Μπενάκη[156].

Ο παραλληλισμός από το Μ. Χατζηδάκη[157] της μορφής του άγγελου της κόγχης με τη μορφή προφήτου του τρούλου του ναού της Περιβλέπτου του Μυστρά[158], ως προς τους τρόπους πλασίματος και τη διάταξη των φώτων, είναι ενδεικτικός της καλλιτεχνικής παράδοσης που αντιπροσωπεύει η ζωγραφική του Αγίου Αντωνίου της Επισκοπής (Πίν. 188β). Η τέχνη των σπαραγμάτων της τοιχογραφικής διακόσμησης του ναΐσκου αυτού, που εμφανίζει τη μέγιστη από τα κρητικά μνημεία της περιόδου τεχνοτροπική συνάφεια με τη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, θεωρήθηκε ότι αντανακλά τα πρότυπα της Περιβλέπτου[159] και αποτελεί δείγμα του υψηλού βαθμού ενημέρωσης της τέχνης της Κρήτης με τις παραδόσεις της μεγάλης τέχνης της περιόδου[160]. Τις ουσιαστικές όμως αξίες της τέχνης των σημαντικότερων μνημείων των περιφερειακών κέντρων της εποχής, από τα οποία είναι τώρα γνωστή η υψηλού επιπέδου ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης[161], πραγματώνει, σε μεγαλύτερο από το ναό της Επισκοπής βαθμό, η ζωγραφική της εκκλησίας του Σκλαβεροχωρίου. Η συσχέτιση (Πίν. 188α-β), τόσο της μορφής του αγγέλου, όσο και εκείνης του Ιωάννου του Χρυσοστόμου, της ίδιας παράστασης των Συλλειτουργούντων, βεβαιώνει τη διαφορά της ποιοτικής στάθμης του πρότυπου έργου. Και στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, όπως έχει διαπιστωθεί και στην τέχνη των μνημείων της ίδιας κατηγορίας, με τη σαφή τάση επιστροφής στη μεγάλη κλασική παράδοση[162], αναβιώνουν τρόποι της πρωιμότερης παλαιολόγειας ζωγραφικής, που αποβλέπουν στην απόδοση ενός ζωντανού πλασίματος στις μορφές με συμπληρωματικά χρώματα, ιμπρεσιονιστικής σχεδόν διάθεσης, τρόποι που σχετίζουν και με την υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής εκτέλεσης τη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, με την τέχνη των αντιπροσωπευτικότερων μνημείων της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης της περιόδου[163]. Και στις παραστάσεις, και όπου το θέμα προσφέρεται σε επί μέρους στοιχεία των συνθέσεων, όπως ενδεικτικά στη ρωμαλέα με την ισχυρή καμπύλωση του σώματος μορφή του Προδρόμου της Βάπτισης, στο παιδί που παριστάνεται από πίσω κρεμασμένο στα κλαδιά του δέντρου της Βαϊοφόρου ή ακόμη στην απότομη προς τα πίσω στροφή της κεφαλής του Εβραίου, που με ζωηρό διασκελισμό προχωρεί προς την αντίθετη κατεύθυνση στην ίδια παράσταση διαπιστώνεται η χρήση ενός εκφραστικού ρεαλισμού, που φανερώνει τους δεσμούς της τέχνης της περιόδου με την πρωιμότερη παλαιολόγεια ζωγραφική[164]. Όπως όμως έχει διαπιστωθεί σε μνημεία της ίδιας καλλιτεχνικής παράδοσης, ποιοτικής στάθμης και εποχής[165], και στο Σκλαβεροχώρι, οι παραστάσεις, απλού-

[154] Chatzidakis, Théophane, εικ. 75 και Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Εικόνες Σταυρονικήτα*, εικ. 22.

[155] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, εικ. 202.

[156] Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των Εικόνων*, Αθήναι 1936, αριθ. 80, σ. 109-115, πίν. 54-57. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojcić, *Icons*, New York, 81. Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 18.

[157] Chatzidakis, Théophane, εικ. 123, 124.

[158] Ντ. Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, *ΑΔ* 25 (1970), Μελέται (στο εξής: Προεικονίσεις), 217-251, πίν. 81.

[159] Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Προδρόμου, 136.

[160] Σ. Παπαδάκη-Ökland, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 435.

[161] M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle, Les recherches sur l'évolution du style, *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, Bucharest 1974* (στο εξής: Classicisme), 175-176.

[162] Chatzidakis, Classicisme, 174.

[163] *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 30 (N. Chatzidakis). Lazarev, *Storia*, εικ. 574.

[164] Chatzidakis, Classicisme, 174.

[165] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 77. Chatzidakis, Classicisme, 174.

στερες και μιας περισσότερο περιορισμένης κλίμακας από αυτή των προτύπων της, προσαρμοσμένες με αξιοθαύμαστο τρόπο, στις δοσμένες από τις μικρές διαστάσεις του κτιρίου επιφάνειες, τείνουν σε συνθέσεις αυστηρά οργανωμένες και εξαιρετικά ισορροπημένες, με συγκρατημένες και ήρεμες τις κινήσεις των μορφών, που τείνουν και αυτές να περιοριστούν στις πιο απαραίτητες για τη σαφήνεια και την αφηγηματική πληρότητα της σκηνής μορφές. Στο πλάσιμο των προσώπων (Πίν. ΚΓ΄α-β και ΚΕ΄α) με τα κλασικά χαρακτηριστικά, με τη χρήση συμπληρωματικών χρωμάτων στους προπλασμούς και τα σαρκώματα και τα λίγα φώτα, της πρωιμότερης ζωγραφικής, η έμφαση δίδεται στη λεπτότητα της εκτέλεσης της ζωγραφικής του καβαλέτου και η μεγαλύτερη αντίθεση στα φωτεινά και σκιασμένα μέρη αποδίδει μορφές περισσότερο συγκροτημένες, που θα καθορίσουν τις εξελίξεις και θα επανέλθουν στην κρητική ζωγραφική[166]. Και στην απόδοση των μορφών, με τα συχνά ρωμαλέα σώματα (Πίν. ΚΔ΄), που ανακαλούν μορφές της πρώιμης «ογκηρής» τεχνοτροπίας, η έμφαση δίδεται στην κομψότητα, τη χάρη και την ευγένεια, που ανταποκρίνονται στον αριστοκρατικό χαρακτήρα της τέχνης αυτής. Στις παραστάσεις, οι υψηλές με λυγερές κορμοστασιές μορφές, με λεπτές κινήσεις και επιτηδευμένες στάσεις και χειρονομίες, υποτάσσονται στον εσωτερικό ρυθμό της σύνθεσης, όπως άλλωστε και τα επεισόδια, που εκτυλίσσονται συνήθως ήρεμα και χωρίς δραματική οξύτητα, πλαισιωμένα με σοφία από το με κάποια αίσθηση του χώρου τοπίο ή τα προοπτικά σχεδόν αρχιτεκτονήματα του βάθους. Ενδεικτικά στη Σταύρωση (Πίν. 199, 206), παράσταση με έντονα δραματικό χαρακτήρα, το πάθος που συνέχει τις μορφές θα εκφραστεί χωρίς βιαιότητα, αλλά με έντονη εσωτερικότητα, που θα αποδοθεί με τις συσπάσεις του προσώπου, τις κομψές κινήσεις και τις επιτηδευμένες στάσεις των πανύψηλων λυγερών μορφών. Οι συχνές αναδρομές στην πρωιμότερη φάση της παλαιολόγειας ζωγραφικής, η σύμμετρη οργάνωση της σύνθεσης, η συγκρατημένη δραματικότητα και η τάση προς τη στατικότητα της παράστασης και ακόμη οι υψηλές αναλογίες στα αναστήματα των μορφών έχουν θεωρηθεί τα σταθερά χαρακτηριστικά της κλασικότερης τάσης της παλαιολόγειας ζωγραφικής ολοκλήρου του 14ου αι. Οι σκοτεινότεροι όμως κάπως χρωματικοί τόνοι και η ποικιλία στους τρόπους απόδοσης της πλαστικής σάρκας, όπως και στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, επικρατούν στην τελευταία περίοδο του 14ου αι., που έχει χαρακτηρισθεί ως περίοδος εκλεκτισμού και αναδρομών[167]. Η διαφοροποίηση των τρόπων αυτών και στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, όπως στις μορφές της Παναγίας της Ανάληψης (Πίν. ΚΓ΄α), του Χρυσοστόμου (Πίν. 188α) της παράστασης των Συλλειτουργούντων ή ακόμη και του Ιωάννη της Μεταμόρφωσης (Πίν. ΚΔ΄), θα μπορούσε να αποδοθεί στο πνεύμα του εκλεκτισμού, που χαρακτηρίζει την τέχνη της περιόδου, μάλλον, παρά στην ενδεχόμενη ύπαρξη περισσότερων ζωγράφων, στην περιορισμένης άλλωστε έκτασης διακόσμηση του ναΐσκου του Σκλαβεροχωρίου. Στο σύνολό της η τέχνη του κρητικού ναΐσκου, μιας καλλιτεχνικής στάθμης που δεν βρίσκεται ξανά στην εντοίχια ζωγραφική της Κρήτης της περιόδου, με τον εμφανή κλασικισμό, την πολύ υψηλή ποιότητα και προσεγμένη εκτέλεση και τεχνική αρτιότητα, αντανακλά με τον πιο αναμφισβήτητο τρόπο τις καλλιτεχνικές παραδόσεις της Κωνσταντινούπολης. Έχει θεωρηθεί ότι το πολύ εκλεπτυσμένο αίσθημα της ζωγραφικής αυτής, της ίδιας με το Σκλαβεροχώρι παράδοσης, ανταποκρίνεται στο αριστοκρατικό αισθητήριο ενός περιορισμένου

[166] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 82-83.

[167] Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, 21. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 52-54. T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du moyen âge, *JSav* 1965, 343-358, εικ. 21-24. Lazarev, *Storia*, εικ. 145, 146. Chatzidakis, Classicisme, 173, εικ. 11.

κύκλου της κορυφής της ιεραρχίας του κράτους και της εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης[168]. Η παρουσία της καλλιτεχνικής παράδοσης της Κωνσταντινούπολης και στο νησί της Κρήτης, που μαρτυρείται από συνεχώς αυξανόμενο αριθμό έργων κατασκευασμένων στο νησί[169], έχει ερμηνευθεί από τις ιστορικές συνθήκες της βενετοκρατούμενης Κρήτης της εποχής[170]. Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής των κρητικών μνημείων της κατηγορίας αυτής ανταποκρίνεται στις καλαισθητικές προτιμήσεις των μορφωμένων μοναστικών κύκλων και της ελληνικής φεουδαρχίας της Κρήτης. Ενδεικτικές από την άποψη αυτή είναι οι σχέσεις των λογίων ηγουμένων Ιωνά Παλαμά[171] και Νείλου Δαμιλά[172] με την ποιότητα της ζωγραφικής της περίφημης μονής Βαλσαμονέρου και της μονής Κιρκασίων αντίστοιχα και ακόμη της οικογένειας των Καλλεργών, της επισημότερης της κρητικής ευγένειας, με τη ζωγραφική που διαδόθηκε με την πρωτοβουλία της στα φέουδα, τα οποία τους παραχωρήθηκαν[173]. Στην ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου της Κρήτης της περιόδου αυτής, αξιόλογη ήταν η δράση των βυζαντινών λογίων, όπως του Δημητρίου Κυδώνη (1397/8 στην Κρήτη), του Μανουήλ Καλέκα (1399-1401), του Μάξιμου Χρυσοβέργη (1399-1400), του Δημητρίου Σκαράνου και άλλων[174], που μαζί με τους κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους αναζήτησαν καταφύγιο στο νησί της Κρήτης. Ιδιαίτερα όμως σημαντική ήταν η παρουσία του απεσταλμένου από την Κωνσταντινούπολη περίφημου λογίου Ιωσήφ Βρυέννιου[175], που ύστερα από μακροχρόνια πνευματική δράση στο νησί, από το 1382/3 έως το 1402/3, εξορίστηκε από τις βενετικές αρχές. Δεν είναι άλλωστε χωρίς σημασία και η δράση του κρητικού μοναχού Αθανασίου, που ίδρυσε το 1389 σχολή στο Χάνδακα, όπως και του κρητικού μοναχού Ιωσήφ Φιλάργη, αργότερα καρδιναλίου και πάπα Αλεξάνδρου του Ε', που στη μονή των Τριών Ιεραρχών του Κόφινα, έγραψε σχόλια στον Αριστοτέλη[176].

Στη μορφή του αγγέλου της παράστασης των Συλλειτουργούντων ιεραρχών του ναΐσκου του Αγίου Αντωνίου της Επισκοπής (Πίν. 188β) έχει ήδη διαπιστωθεί από την έρευνα ότι αντανακλάται η τέχνη της Περιβλέπτου του Μυστρά[177]. Τις αξίες της ζωγραφικής αυτής παράδοσης πραγματώνει η υψηλότερης ποιοτικής στάθμης διακόσμηση του Σκλαβεροχωρίου, που αποτελεί το πρότυπο της ζωγραφικής της Επισκοπής. Η τέχνη όμως των αντιπροσωπευτικότερων μνημείων της περιόδου αντανακλάται και σε άλλες μορφές της ζωγραφικής του Σκλαβεροχωρίου. Ενδεικτικά η ιμπρεσιονιστική μέθοδος πλάσης της ωραίας μορφής του διακόνου (Πίν. ΚΕ'β) και η ακτινωτή διάταξη των άσπρων γραμμών των φώτων, που απλώνονται ακτινωτά σε ολόκληρη τη φωτεινή σάρκα, πλησιάζουν τις ανάλογες μεθόδους της ζωγραφικής εκτέλεσης της κωνσταντινουπολίτικης εικόνας του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[178], χωρίς όμως την άμεση

[168] Chatzidakis, Classicisme, 182.

[169] *From Byzantium to El Greco*, 167 (N. Chatzidakis).

[170] Chatzidakis, Théophane, 335-336 και σημ. 102 και 103. Chatzidakis, Contribution, 200. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 73 κ.ε.

[171] Gerola, *Monumenti*, IV, 540, αριθ. 1-2. Βασιλάκη, Άγγελος, 293.

[172] Μ. Νικολιδάκη, *Νείλος Δαμιλάς*, Ηράκλειο 1981.

[173] Μ. Μπορμπουδάκης, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα και μια συγκεκριμένη τάση της κρητικής ζωγραφικής, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', 1985, 396 κ.ε.

[174] Ν. Δετοράκης, *Ιστορία της Κρήτης*, Αθήνα 1986, 232.

[175] Ν. Τωμαδάκης, *Ο Ιωσήφ Βρυέννιος και η Κρήτη κατά το 1400*, Αθήναι 1947.

[176] Ν. Δετοράκης, ό.π., 231-237.

[177] Chatzidakis, Théophane, εικ. 123, 124. Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Προδρόμου, 136.

[178] Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, XXXI-XXXII, εικ. 64-65. Μ. Γ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εικών του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Α' (1955), 80-86.

αίσθηση της πλαστικής φόρμας και την ίδια αρτιότητα της τεχνικής εκτέλεσης της εικόνας. Η τεχνική αυτή κοινή σε τοιχογραφίες και εικόνες, όπως ενδεικτικά στη μορφή του Χριστού της παράστασης της Μεταμόρφωσης της Περιβλέπτου[179] ή της μορφής του Χριστού στις εικόνες του Leningrad[180] και της μονής Παντοκράτορος του Άθω[181] χαρακτηρίζει τις τεχνικές μεθόδους της εποχής, από την οποία και δεν απέχει πολύ χρονολογικά η ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, με την οργανική ακόμη λειτουργικότητα των τεχνικών αυτών μεθόδων και την αίσθηση των πλαστικών αξιών. Διαφορετική αντίληψη εκφράζει ο διακοσμητικός χαρακτήρας της τεχνικής αυτής στη ζωγραφική του κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου Μανουήλ Ευγενικού στο ναό της Calendzicha της Γεωργίας μεταξύ του 1390 και 1396[182] και η ξηρότητα με την οποία αποδίδεται σε θραύσμα τοιχογραφίας της Χάλκης του 14ου αι.[183]. Η οργανική όμως λειτουργικότητα της τεχνικής αυτής στην πλαστική απόδοση της μορφής του διακόνου, που πλησιάζει, αν και σε κάπως σχηματικότερο τρόπο, τα αντιπροσωπευτικότερα έργα της εποχής, μπορεί να δικαιολογήσει τη χρονολόγηση της ζωγραφικής του Σκλαβεροχωρίου στο τέλος του 14ου αι. Το πλάσιμο των μορφών με συμπληρωματικά χρώματα, πράσινους προπλασμούς, ανοικτά σαρκώματα, θερμούς ρόδινους τόνους στα μάγουλα και λίγες ελεύθερες γραμμές φώτων στα πιο καίρια σημεία, όπως ακόμη και η ρευστή με τις έντονες φωτιστικές αντανακλάσεις πτυχολογία, που διαθλάται σε μικρά κομψά, συχνά ρυθμικά, σχήματα, σχετίζουν τη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου με την τέχνη της εικόνας της Γέννησης της Συλλογής Περατικού (πρώην Volpi)[184], από τα καλύτερα έργα της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, που θεωρείται ότι κατασκευάστηκε στην Κρήτη. Οι ανάλογοι τρόποι της ζωγραφικής εκτέλεσης, χωρίς όμως την ίδια υψηλή ποιοτική στάθμη και τεχνική επιδεξιότητα, εντάσσουν τη διακόσμηση της χρονολογημένης στο 1401/2 εκκλησίας των Καπετανιανών[185] στην ίδια καλλιτεχνική παράδοση. Τη λίγο μεταγενέστερη όμως κατασκευή της διακόσμησης των Καπετανιανών φανερώνει η μεγαλύτερη τυποποίηση με την οποία αποδίδεται, με τους ίδιους τρόπους, η μορφή του αποστόλου της Ανάληψης (Πίν. 207α), σε σχέση με την όμοια μορφή της ίδιας παράστασης της εκκλησίας του Σκλαβεροχωρίου (Πίν. ΚΓ΄β). Και η σχηματικότερη επανάληψη της τεχνικής της μορφής του διακόνου του Σκλαβεροχωρίου στην όμοια μορφή της εκκλησίας των Καπετανιανών είναι ενδεικτική της προγενέστερης κατασκευής της διακόσμησης του Σκλαβεροχωρίου, στην οποία η αντίληψη της πλαστικής απόδοσης της μορφής με συμπληρωματικά χρώματα και η οργανική λειτουργικότητα της τεχνικής των φώτων είναι αμεσότερη. Τη σταδιακή εξέλιξη προς τη σχηματοποίηση των τεχνικών αυτών τρόπων, με την υποχώρηση της χρήσης ζωηρών συμπληρωματικών χρωμάτων στο πλάσιμο και την τυποποίηση της τεχνικής των φώτων φανερώνουν η μορφή του διακόνου (Πίν. 207β) του κλίτους της Παναγίας του 1407, καθώς και η μορφή του ασκητή αγίου (Πίν. 208α) στο δυτικό τοίχο του κλίτους του Προδρόμου, του 1407-1428, της μονής Βαλσαμονέρου. Στη μορφή του Χριστού (Πίν. 208β) της κόγχης του κλίτους του αγίου Φανουρίου του ζωγράφου Κωνσταντίνου Ειρηνικού το 1431[186], όπως και σ' εκείνη του αγίου Γερμανού (Πίν. 208γ) στο δυτικό τοίχο του Βήματος στο ίδιο κλίτος, επαναλαμβάνεται η τεχνική των φώτων, με

[179] Chatzidakis, Classicisme, εικ. 13. Millet, *Mistra*, πίν. 124.1.

[180] A. Bank, *L'art byzantin*, Leningrad 1977, εικ. 281-284. Lazarev, *Storia*, 375, εικ. 526.

[181] M. Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, XXXI, εικ. 71. *Η βυζαντινή τέχνη - Τέχνη ευρωπαϊκή*, Αθήνα 1964, αριθ. 201 και 721.

[182] Lazarev, *Storia*, 373, εικ. 519, 525.

[183] Ό.π., 373, εικ. 518.

[184] *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 30 (N. Chatzidakis).

[185] Gerola - Λασσιθιωτάκη, *Κατάλογος*, αριθ. 670.

[186] Ό.π., αριθ. 59. Gerola, *Monumenti*, IV, 540, αριθ. 1-2.

μεγαλύτερη όμως σχηματοποίηση και ξηρότητα. Η ακραία σχηματοποίηση, γεωμετρικής σχεδόν υφής, διαπιστώνεται λίγο αργότερα στα έργα των αδελφών Φωκά[187]. Η εξέλιξη προς τη διαρκώς και μεγαλύτερη σχηματοποίηση της τεχνικής των φώτων που απλώνονται σε ολόκληρη τη φωτεινή επιφάνεια, γνωστή και από την εικόνα του Παντοκράτορα της Ανατολής Ιεράπετρας[188], διαπιστώνεται και στην τέχνη του Άγγελου, κρητικού ζωγράφου του α΄ μισού του 15ου αι.[189], όπως ενδεικτικά στις μορφές του Χριστού και της Παναγίας, σε εικόνες της Δέησης[190], της Αμπέλου[191] και της Ζωοδόχου Πηγής[192]. Μαζί με την τεχνική αρτιότητα της εκτέλεσης στις εικόνες αυτές, η γραμμική διάταξη των φώτων αποκτά συχνά καλλιγραφικό χαρακτήρα. Και η συγκρότηση άλλωστε των συνθέσεων του Σκλαβεροχωρίου με την προοπτικότερη απόδοση του χώρου και τη ζωηρότερη κίνηση των μορφών, όπως ενδεικτικά βεβαιώνει η σύγκριση της παράστασης της Έγερσης του Λαζάρου στα Καπετανιανά και στο Σκλαβεροχώρι, ενισχύει την άποψη της προγενέστερης κατασκευής της τελευταίας διακόσμησης. Την προτεινόμενη χρονολογική ένταξη της ζωγραφικής του Σκλαβεροχωρίου δικαιολογεί και η διαπιστούμενη στα μεταγενέστερα μνημεία σταθερή τάση προς περισσότερο ισορροπημένες και ήρεμες συνθέσεις. Η στατικότητα και η αυστηρότερη συμμετρία της παράστασης της Ανάληψης του Αγίου Γεωργίου Εμπάρου του 1436[193] του ζωγράφου Μανουήλ Φωκά, σε σχέση με την ταραγμένη και με αίσθηση του προοπτικού χώρου όμοια παράσταση του Σκλαβεροχωρίου, αποτελούν μια σαφή ένδειξη από την άποψη αυτή. Ενδεικτική ακόμη και της πρωιμότερης χρονολόγησης της ζωγραφικής του Σκλαβεροχωρίου είναι η συνάφεια με ορισμένο τμήμα της ζωγραφικής της εκκλησίας της Ανάληψης της σερβικής μονής της Ravanica, ίδρυμα του πρίγκιπα Λαζάρου, που με αβεβαιότητα χρονολογείται από το 1376/7 έως το 1381 ή ακόμη και το 1384 ή 1386/7[194]. Ο τρόπος απόδοσης των μήλων του προσώπου με τη χαρακτηριστική καμπυλόγραμμη σκιά, γυναικείων μορφών της παράστασης του Πολλαπλασιασμού των Άρτων της σερβικής εκκλησίας[195], επαναλαμβάνεται με σχηματικότερο κάπως τρόπο και στη γυναικεία μορφή πίσω από την Παναγία (Πίν. ΚΣΤ΄) της παράστασης της Σταύρωσης του Σκλαβεροχωρίου. Συνάφεια, ως προς τον προσωπογραφικό τύπο με τη χαρακτηριστικά πλατιά ράχη της μύτης, τη διακοσμητική χρήση των φώτων στα τριχωτά μέρη και την επιτηδευμένη στάση, διαπιστώνεται στην ανδρική μορφή πίσω από την Εύα στην παράσταση της Ανάστασης (Πίν. 200α) του Σκλαβεροχωρίου και τον απόστολο Πέτρο της Θεραπείας του Τυφλού της Ravanica[196]. Η ίδια μορφή της παράστασης της Ανάστασης, μπορεί να παραλληλιστεί και με τον απόστολο Πέτρο του ναού του Αγίου Ανδρέα Τρέσκα, κοντά στα Σκόπια, που χρονολογείται στο

[187] Μπορμπουδάκης, Άγιος Γεώργιος Σύμης, 222-231, πίν. 41-52.

[188] Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, αριθ. 20. Ο ίδιος, *16 κρητικές φορητές εικόνες*, Δήμος Ηρακλείου, 1985 (στο εξής: *16 εικόνες*), αριθ. 2.

[189] Βασιλάκη, Άγγελος, 290, 298.

[190] Μ. Μπορμπουδάκης, *ΚρητΧρον* ΚΓ΄ (1971), 507, πίν. ΛΣΤ΄. Ο ίδιος, *Ημερολόγιο 1985*, αριθ. 11.

[191] Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, αριθ. 9, 10. Ο ίδιος, *Ημερολόγιο 1986*, αριθ. 8, 9.

[192] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 46.1. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, αριθ. 12. Ο ίδιος, *Ημερολόγιο 1986*, αριθ. 6. Ο ίδιος, *16 εικόνες*, αριθ. 7.

[193] Chatzidakis, Théophane, εικ. 121. Borboudakis - Gallas - Wessel, *Byzantinisches Kreta*, ό.π. (υποσημ. 5), 456-458, εικ. 454, 455, 430, 432. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1988*, εικ. 1-2.

[194] V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Yugoslawien*, München 1976 (στο εξής: *Fresken*), 92-95, εικ. 106-111. M. Ljubinković, *Ravanica, Medieval Art in Yougoslavia*, Beograd 1966 (στο εξής: *Ravanica*).

[195] Ljubinković, *Ravanica*, εικ. 19.

[196] Ό.π., εικ. 17 και Djurić, *Fresken*, εικ. 106.

1388/9[197]. Χαρακτηριστική ακόμη είναι η απόδοση των ζυγωματικών του προσώπου, που απολήγουν σε κυκλικό σχήμα στο κάτω μέρος στη μορφή του Χρυσοστόμου (Πίν. 188α) του Σκλαβεροχωρίου και επαναλαμβάνουν κάπως σχηματικότερα τον τρόπο απόδοσης των ζυγωματικών σε γεροντική μορφή αποστόλου της παράστασης του Νιπτήρα της Ravanica[198]. Οι σχέσεις αυτές, που δεν διαπιστώνονται σε άλλα κρητικά μνημεία της περιόδου και βεβαιώνουν την άμεση αντανάκλαση της τέχνης των κεντρικότερων αυτών μνημείων, είναι ενδεικτικές της χρονολογικής τοποθέτησης της ζωγραφικής του Σκλαβεροχωρίου.

Η προτεινόμενη χρονολογική ένταξη συμπίπτει με τη μαρτυρημένη από τις πηγές έναρξη της καθόδου των κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων και άλλων λογίων στο ευνοημένο από τις ιστορικές συνθήκες της εποχής νησί της Κρήτης. Στο 1396 μαρτυρείται η κάθοδος του Νικολάου Φιλανθρωπηνού, ενώ τέσσερα άλλα ονόματα κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων, του Γεωργίου Πρίγκηπα, του Εμμανουήλ Ουρανού, του Ανδρόνικου Συνοδινού και του Αλέξιου Απόκαυκου, μνημονεύονται στα 1399[199]. Με τη συνέχιση της έρευνας των αρχείων της Βενετίας ενδέχεται να αυξηθεί ο αριθμός των πρώτων εγκατεστημένων στα αστικά κέντρα της Κρήτης και ιδιαίτερα το σημαντικότερο, το Χάνδακα, κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων και να εντοπιστεί ακριβέστερα η χρονική και τοπική δράση τους στο νησί της Κρήτης. Η σχέση ζωγράφων της εποχής με συγκεκριμένα έργα, όπως του Κωνσταντίνου Ειρηνικού και των αδελφών Μανουήλ και Ιωάννη των Φωκάδων, οφείλεται σε επιγραφικές μαρτυρίες των μνημείων. Με τη σημερινή κατάσταση της έρευνας των αρχείων, δεν είναι δυνατή η απόδοση των πρώιμων έργων της εποχής στους επώνυμους αυτούς ζωγράφους. Ο Μ. Χατζηδάκης[200] τόνισε ήδη τη σημασία της διείσδυσης με τους ζωγράφους αυτούς της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, για την ανανέωση της τοπικής και επαρχιακού μάλλον χαρακτήρα ζωγραφικής της Κρήτης της εποχής. Με την εξαιρετικά υψηλή ποιότητα της καλλιτεχνικής εκτέλεσης και τον εκλεπτυσμένο κλασικισμό, η ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου πρέπει να θεωρηθεί ως ένα από τα κεντρικής σημασίας μνημεία της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης τέχνης στο νησί της Κρήτης. Η καλλιτεχνική παράδοση του Σκλαβεροχωρίου συνεχίζεται και στην αποσπασματικά διατηρημένη τοιχογραφική διακόσμηση της μικρής εκκλησίας του Αγίου Αντωνίου Επισκοπής, της ίδιας επαρχίας Πεδιάδος, όπως βεβαιώνει η μορφή του αγγέλου και του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου της ίδιας παράστασης των Συλλειτουργούντων[201], όχι όμως της ίδιας με το Σκλαβεροχώρι υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας. Με μικρές διαφοροποιήσεις στις λεπτομέρειες επαναλαμβάνονται οι εικονογραφικοί τύποι της Βαϊοφόρου και της Σταύρωσης του ναού του Σκλαβεροχωρίου και στον ναΐσκο της Επισκοπής, ενώ η σωζόμενη παράσταση της Κοίμησης της Παναγίας στο νότιο τοίχο αποτελεί μια ένδειξη του εικονογραφικού τύπου της παράστασης, που διατεταγμένη προφανώς στο δυτικό τοίχο, θα συμπλήρωνε τη διακόσμηση του Σκλαβεροχωρίου με το Δωδεκάορτο. Η διατήρηση σπαραγμάτων μόνον από τον αρχικό τοιχογραφικό διάκοσμο του ναΐσκου της Επισκοπής δεν επιτρέπει τη διακρίβωση τόσο της επιλογής όσο και της διάταξης του

[197] V. Djurić, Atelier du Metropolite Jean le Zographe (γαλλ. περίληψη), *Zograf* 3 (1969), 68, φωτ. στη σ. 20. Για τα προβλήματα της τεχνικής, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την Άλωσιν ζωγραφικήν, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Β΄ (1960-1961), 77-98.

[198] Ljubinković, *Ravanica*, εικ. 26.

[199] M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, *Πεπραγμένα του Β΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, III, Αθήνα 1968, 29-46. Ο ίδιος, Nuovi elenci e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 202-235. Chatzidakis, Théophane, 335-336 και σημ. 102 και 103.

[200] Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 79-82. Μ. Χατζηδάκης, *ΙστΕΕ*, Ι΄, 420-421.

[201] Chatzidakis, Théophane, εικ. 123. Σ. Παπαδάκη-Ökland, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, πίν. 476.

εικονογραφικού προγράμματος στο ναΐσκο αυτό. Η τοποθέτηση όμως της παράστασης της Κοίμησης στο νότιο τοίχο αποτελεί μια σαφή ένδειξη της διαφορετικής διάταξης. Η συγκεκριμένη αυτή τεχνοτροπία φαίνεται ότι είχε μια περιορισμένη διάδοση όπως βεβαιώνει η ύπαρξή της στους ναούς του Σκλαβεροχωρίου και της Επισκοπής, αλλά, ωστόσο, με τις αισθητικές της αρχές και τις τεχνικές μεθόδους δημιούργησε τη σταθερή καλλιτεχνική παράδοση, που καθόρισε τις μεταγενέστερες εξελίξεις.

Το μεταγενέστερο εξελικτικό στάδιο της εκλεπτυσμένης αυτής ζωγραφικής αναγνωρίζεται στη λυγερή και υψηλόκορμη μορφή της Παναγίας της Σταύρωσης, της αμφιπρόσωπης εικόνας των Δωριών[202], στη μορφή του Χριστού της Βαϊοφόρου της εικόνας της Συλλογής Κανελλοπούλου[203] και ακόμη στη μορφή του Χριστού της εικόνας της μονής Οδηγήτριας, με το Χαίρε των Μυροφόρων και Θαύμα του αγίου Φανουρίου[204].

Με την προτεινόμενη χρονολόγηση, η ζωγραφική του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου αποτελεί ένα από τα παλιότερα και κεντρικότερα μνημεία της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης τέχνης, που διείσδυσε στο νησί της Κρήτης με τους κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους. Την εξέλιξη της παράδοσης αυτής, που με τις καλλιτεχνικές διεργασίες οι οποίες σταδιακά πραγματοποιήθηκαν μέσα στο ίδιο το νησί κατά τη διάρκεια του 15ου αι., τόσο στις τεχνικές μεθόδους, που διαρκώς και περισσότερο σχηματοποιούνται, όσο και στην τεχνοτροπία που τείνει στην επικράτηση κλασικιστικών αισθητικών αρχών στη συγκρότηση των συνθέσεων και οδήγησε στην τελική διαμόρφωση της κρητικής σχολής του 16ου αι., μελέτησαν ο Α. Ξυγγόπουλος[205] και ο Μ. Χατζηδάκης[206] συμπληρώνοντας το κενό της θεωρίας του Millet[207].

[202] Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, εικ. 5. Ο ίδιος, *16 εικόνες*, αριθ. 6.

[203] Χατζηδάκη, *Κρητικές εικόνες*, αριθ. 27.

[204] Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, αριθ. 2. Ο ίδιος, *Ημερολόγιο 1986*, αριθ. 14. Ο ίδιος, *16 εικόνες*, αριθ. 8.

[205] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 80-85.

[206] Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, 77-79. Ο ίδιος, Contribution, 195. Ο ίδιος, Théophane, 335-337. Ο ίδιος, Les débuts, 196-211, πίν. Ζ΄-ΛΔ΄. Ο ίδιος, *Έλληνες ζωγράφοι*, 79 κ.ε. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες Σταυρονικήτα*, 63 κ.ε.

[207] Millet, *Recherches*, 683.

Summary

SOME COMMENTS ON THE PAINTING OF SKLAVEROCHORI

MANOLIS BORBOUDAKIS

The paintings in the chapel of the Eisodia tis Theotokou at Sklaverochori were classified by the Greek scholars M. Chatzidakis and A. Xyngopoulos along with Cretan decorative work representative of the artistic tradition from which Cretan painting originated. The close relationship of the technical methods and technical execution of the icons by the Cretan school to the recognition of the iconographic models of the representations of Cretan painting in the frescoes at Sklaverochori confirm the importance of the church for later developments.

Of those Cretan churches of the same artistic tradition and period, the one showing the closest iconographic relationship to Sklaverochori, due to the use of common models, is the interior church of the Panayia at Kapetaniana of 1401/2. The relationship between the two churches is further characterized by the same conception in the use of the unmixed Dodekaorton, which recurs later only in the decoration of the church of the Panayia at Ayia Paraskevi dating to 1516. Indications of the artistic centre from which the iconography of both these Cretan churches came are apparent in the repetition in the Sklaverochori fresco of the iconographic type of the mosaic representation of the Baptism in the monastery of Pammakaristos at Constantinople, and also the type of the figure of Abraham with the souls of the Righteous in the representation of the Second Coming in the Panayia at Kapetaniana, which is closely related to the similar figure in the same representation in the chapel of the monastery of Chora at Constantinople.

Apart from the iconographic models for the representations and figures in Cretan painting, which research has already confirmed, in the balanced harmonious representations of Sklaverochori can be recognized the models and even the iconographic elements that constituted the fixed characteristics of subsequent painting.

The very high quality and integrity of the technical execution, which are not found in other Cretan paintings with the same artistic tradition, relate the paintings at Sklaverochori to the representative works of Constantinopolitan painting of the end of the fourteenth century. A date around the end of the fourteenth century is justified by the use in a rather schematic form of the ways of painting churches during the last phase of the fourteenth century. This view is supported by the even greater standardization of the same methods of painting in the frescoes of the church of the Panayia at Kapetaniana, dated to 1401/2. These same ways of painting in churches with the same artistic tradition belonging to the early years of the fifteenth century anticipate a steadily more schematized form, calligraphic in character. The dating proposed here assigns the Sklaverochori painting to earlier, more classical examples of Constantinopolitan art, which from the end of the fourteenth century penetrated the island of Crete with the arrival of the Constantinopolitan painters. The development of this art in the course of the fifteenth century led to the creation of the Cretan school.

ΠΙΝΑΚΕΣ



Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου.

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ



Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Εἰκόνα μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ.



Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Ἡ Προσευχή στή Γεθσημανῆ (λεπτομέρεια).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ



Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Εἰκόνα μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ (λεπτομέρεια).



Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Εἰκόνα μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ (λεπτομέρεια).



Μανταμάδος Μυτιλήνης, ναός του Αγίου Ταξιάρχη. Λατρευτική εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ (φωτ. Ηώς Ζερβουδάκη).

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ



San Marco, Cappella Zen. Prophet Oseas (Photo E. Ritter).



San Marco, Cappella Zen. Christus Emanuel (Photo E. Ritter).



Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. cod. gr. 1, fol. 263.



Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια. 'Η Παναγία Βλαχερνίτισσα.



Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.

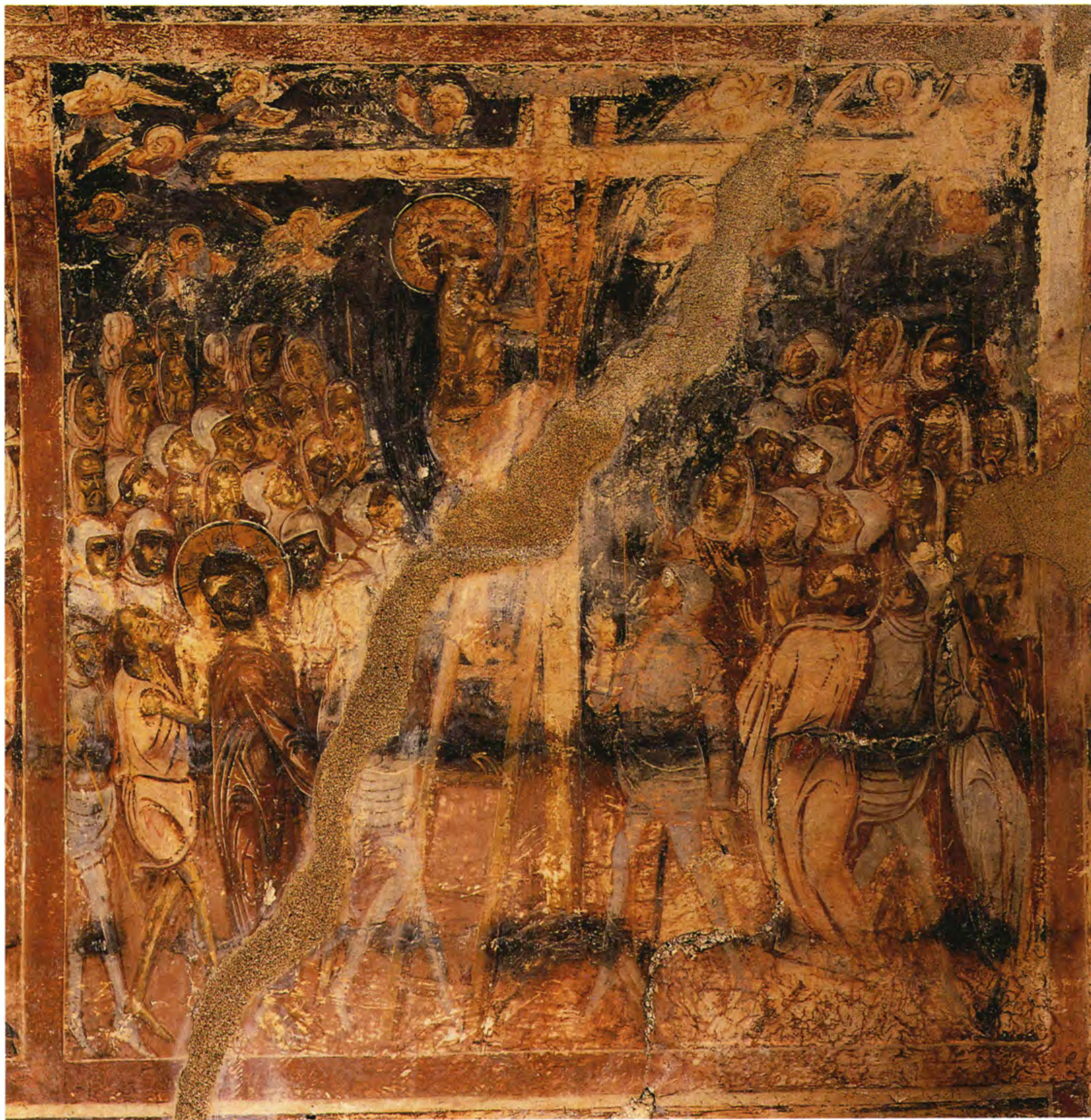
ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΒ'



Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Εμπαιγμός του Χριστού.



Ἁγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Χριστός Ελκόμενος προς το Σταυρό.



΄Αγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Η ΄Αρνηση του Χριστού να πιει τη χολή και η Ανάβαση στο Σταυρό.



Mezzojuso, church of St. Nicholas. St. Nicholas. School of Ioannikios, second half 17th century. 113 × 82 cm (approx.).



Mezzojuso, church of St. Nicholas. St. John the Forerunner. School of Ioannikios, second half 17th century. 113 × 82 cm (approx.).



Mezzojuso, church of St. Nicholas. St. Basil the Great. School of Ioannikios, second half 17th century. 113 × 82 cm (approx.).



Mezzojuso, church of St. Nicholas. St. John Chrysostom. School of Ioannikios, second half 17th century. 113 × 82 cm (approx.).

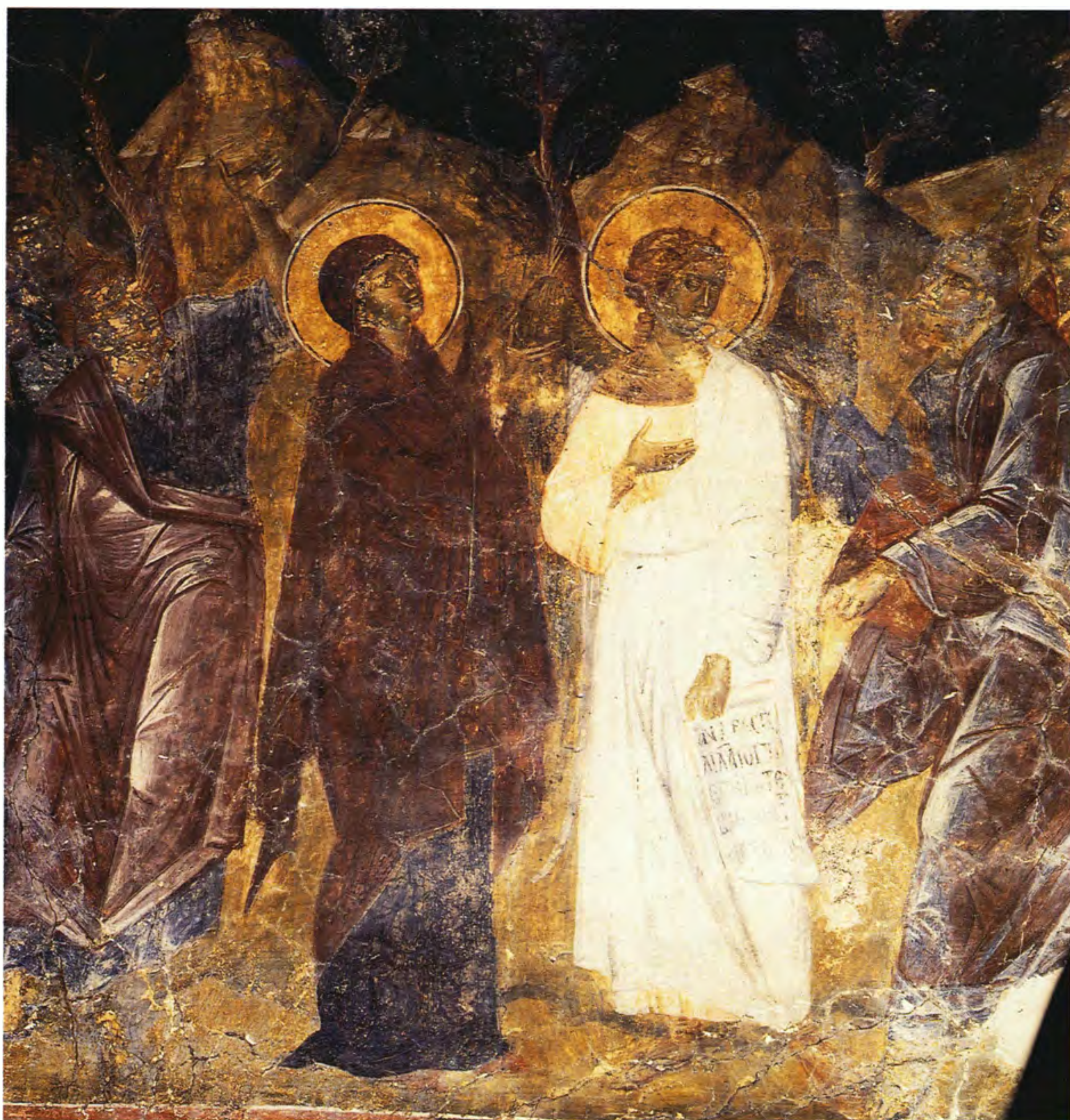


α) Τά μετάλλια μέ τίς προτομές τοῦ ἁγίου Μάρκου, τῆς Θεοτόκου καί τοῦ ἁγίου Γεωργίου στό πλαστό συνοδικό χρυσόβουλλο τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Ἰωαννικίου Β΄ (1651), β) Τό μετάλλιο μέ τήν προτομή τῆς Θεοτόκου (λεπτομέρεια τοῦ Πίν. ΙΘ΄α).

α-β) Τά μετάλλια μέ τίς προτομές τοῦ ἁγίου Μάρκου καί τοῦ ἁγίου Γεωργίου (λεπτομέρειες τοῦ Πίν. ΙΘ΄α).



Η εικόνα του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου.



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Ανάληψη.





Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α) Η Παναγία (λεπτομέρεια από την Ανάληψη), β) Απόστολος (λεπτομέρεια από την Ανάληψη).



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Μεταμόρφωση (λεπτομέρεια).





Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α) Ο Χριστός (λεπτομέρεια από την Έγερση του Λαζάρου), β) Ο διάκονος Ρωμανός.



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια).



Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου.







Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ: α) Ασπασμός, β) Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, γ) Προσερχόμενοι στη σύναξη μοναχοί.







Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ: α) Προσερχόμενοι στη σύναξη μοναχοί, β) Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (λεπτομέρεια), γ) Η εικόνα του Χριστού στην Άκρα Ταπείνωση.







Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ: α-γ) Λυπημένοι μοναχοί στη σύναξη (λεπτομέρειες).







Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ: α) Λυπημένος μοναχός στη σύναξη (λεπτομέρεια), β) Μοναχός σε προσκύνηση δεξιά (λεπτομέρεια), γ) Ο νεαρός καλόγερος που θρηνεί τον όσιο (λεπτομέρεια).







Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ: α-β) Προσερχόμενοι στη σύναξη μοναχοί (λεπτομέρειες), γ) Ο υποτακτικός του στυλίτη (λεπτομέρεια).







Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ: α) Ο στυλίτης, β) Μοναχός στην αριστερή κάτω σπηλιά (λεπτομέρεια), γ) Ερημίτης στη δεξιά επάνω σπηλιά.



Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Η Κοίμηση του οσίου Ονουφρίου.



Thessalonique, monastère de Vlatadon. La Vierge à l'Enfant (icône sur bois).

GORDANA BABIĆ



Skoplje, église de Saint-André Apôtre (Andreaš). La Vierge en prière (fresque) (photo M. Djordjević).



Zrze, église de Saint-Nicolas. La Vierge à l'Enfant (fresco-icône) (photo J. Conev).

GORDANA BABIĆ





a) Ohrid, Galerie d'icônes. La Vierge à l'Enfant (icône sur bois) (d'après K. Balabanov), b) Skoplje, Musée de la Macédoine. La Vierge à l'Enfant nommée Pélagonitissa (icône sur bois) (photo Musée National de Belgrade).



Cuenca, le reliquaire de Toma Preljubović. La Vierge à l'Enfant (détail) (d'après S. Radojčić).

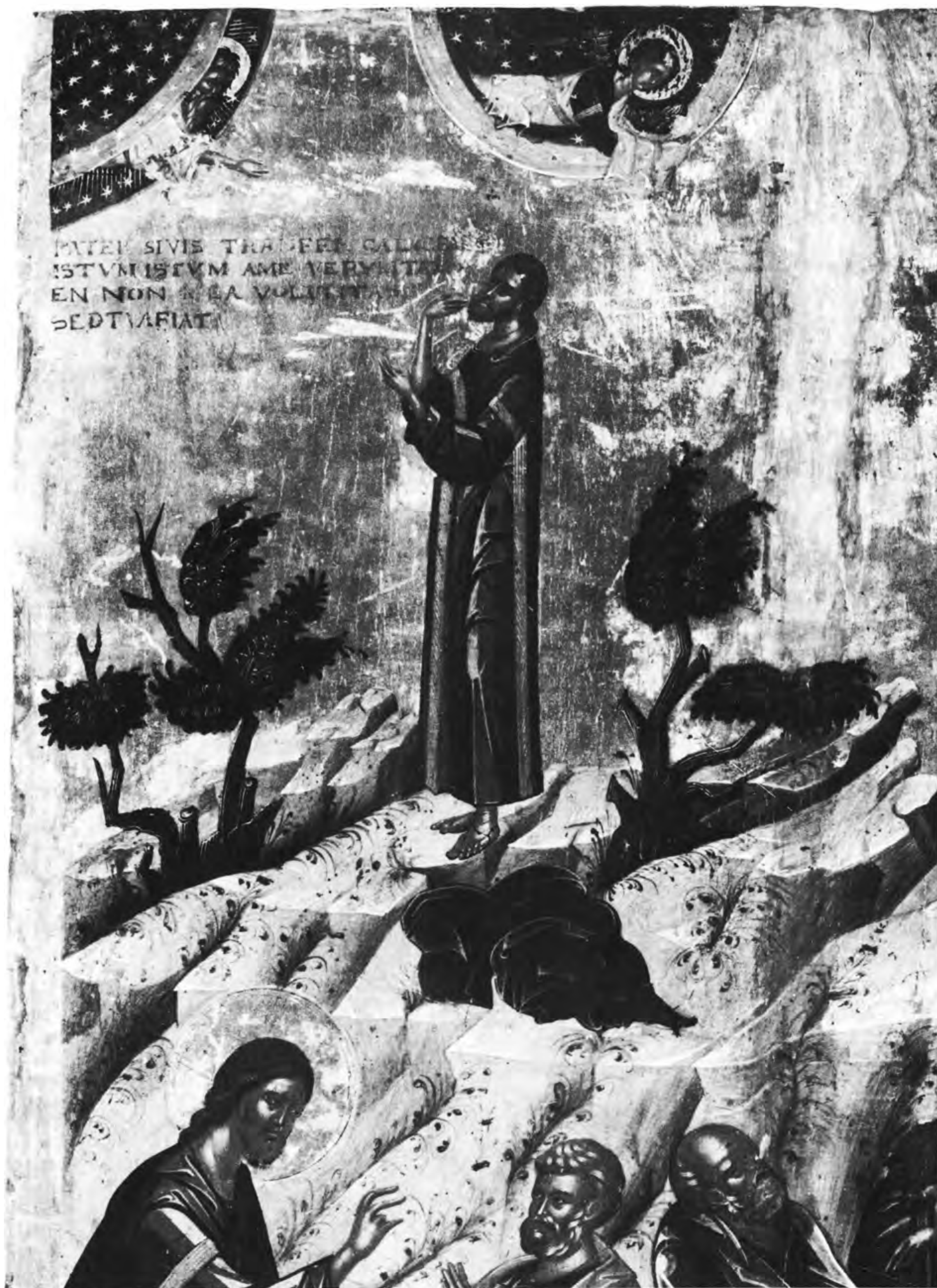
GORDANA BABIĆ



Corfou. La Vierge à l'Enfant (icône sur bois).



Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Ἡ Προσευχή στή Γεθσημανῆ.



Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Ἡ Προσευχή στή Γεθσημανῆ (λεπτομέρεια).



ΠΙΝΑΚΑΣ 17

Μπολώνια, Ἐθνική Πινακοθήκη. Ἡ Προσευχή στή Γεθσημανῆ (λεπτομέρεια).



Κρήτη, Εἰσόδια Θεοτόκου Σκλαβεροχωρίου. Ἡ Βαϊοφόρος (λεπτομέρεια).



Walters Art Gallery, W335, φ. 2v. Τό Ὅραμα τῆς Ἀποκαλύψεως.



Walters Art Gallery, W335, φ. 3. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καί ὁ Πρόχορος.





α) Ἐσκοριάλ, R.I. 19. Ἀκάθιστος, οἶκος ΙΑ΄, β) Σινᾶ. Ζωγράφος Ἄγγελος.
Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καί ὁ Πρόχορος.



Ὀξφόρδη, Πινακοθήκη Κολλεγίου Christ Church. Εἰκόνα μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ.



Harvard, Fogg Art Museum. Εικόνα μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ.



Ἄλλοτε Συλλογή Λοβέρδου. Ζωγράφος Βίκτωρ (;). Tondo μέ τήν Προσευχή στή Γεθσημανῆ.



Εικόνα μηνολογίου (Σεπτέμβριος).



Εικόνα μηνολογίου (Ὀκτώβριος).



Εἰκόνα μηνολογίου (α΄ δεκαπενθήμερο Νοεμβρίου). Φωτογραφικό ἀρχεῖο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως 1964.



Εἰκόνα μηνολογίου (16 Νοεμβρίου - 9 Δεκεμβρίου). Φωτογραφικό ἀρχεῖο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως 1964.

Εικόνα μηνολογίου (12-17 Δεκεμβρίου).



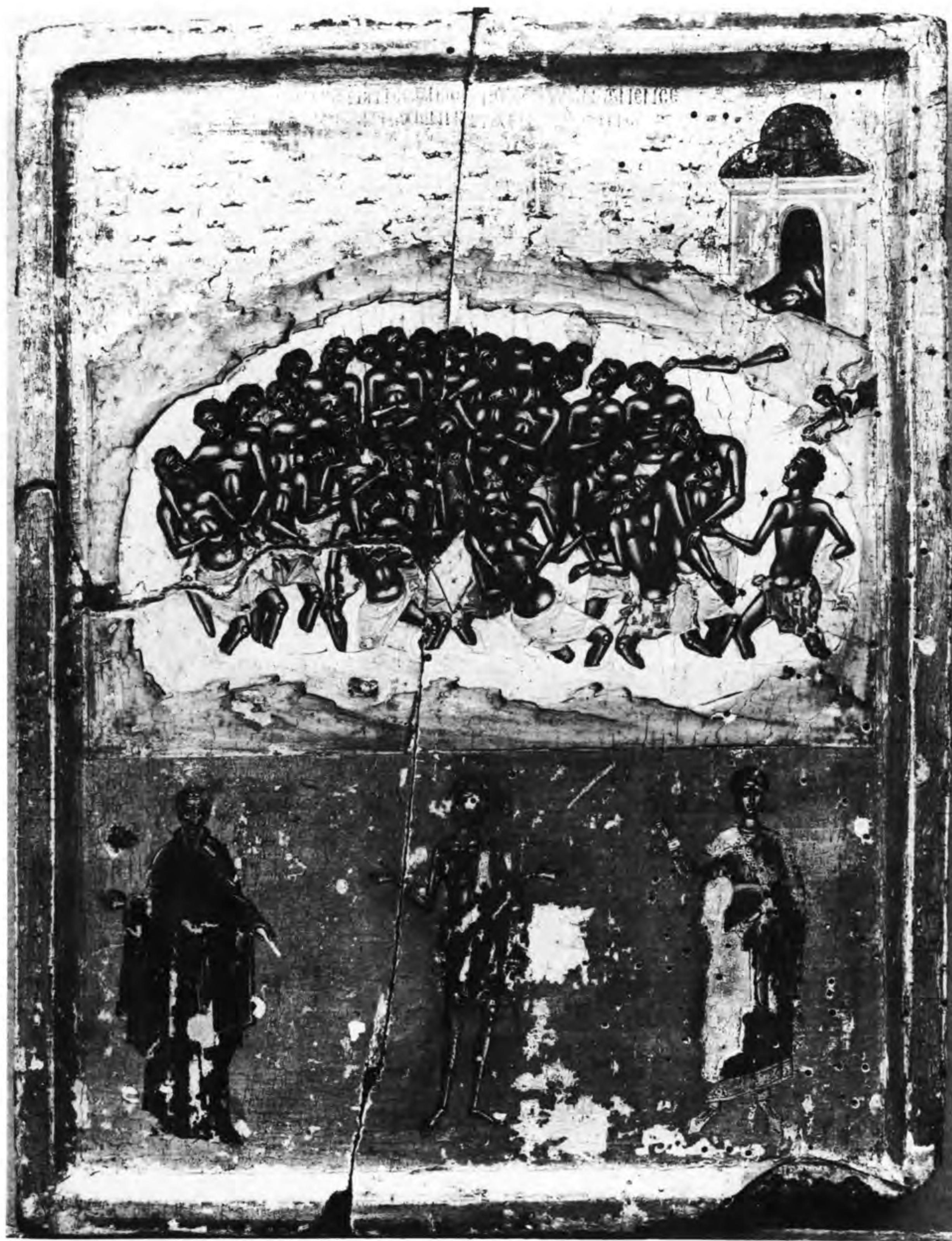
Εἰκόνα μηνολογίου (17 Δεκεμβρίου - 18 Ἰανουαρίου).



Εἰκόνα μηνολογίου (Λιθοβολισμός τοῦ ἁγίου Στεφάνου καί Τρίτη Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου). Φωτογραφικό ἀρχεῖο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως 1964.



Εικόνα μηνολογίου (18 Ἰανουαρίου - 17 Φεβρουαρίου).



Εικόνα μηνολογίου (9 Μαρτίου - 18 Ἀπριλίου). Φωτογραφικό αρχεῖο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως 1964.



Εἰκόνα μηνολογίου (23 Ἀπριλίου - 11 Ἰουνίου).



Εἰκόνα μηνολογίου (12 Ἰουνίου - 1 Αὐγούστου). Φωτογραφικό ἀρχεῖο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως 1964.



Εἰκόνα μηνολογίου ('Ιούλιος).





α) Εἰκόνα μηνολογίου. Τρίτη Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου (λεπτομέρεια), β) Εἰκόνα μηνολογίου (α΄ δεκαπενθήμερο Νοεμβρίου). Οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Στουδίτης καὶ Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων.



Τρίτη Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. Μονὴ Φιλανθρωπηνῶν, βόρειος παρανάρθηξ.





α) Τρίτη Εὕρεσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. Μεγάλο Μετέωρο, λιτή. Φωτογραφικό ἀρχεῖο Βυζαντινοῦ Μουσείου, β) Λιθοβολισμός τοῦ ἁγίου Στεφάνου. Μονή Φιλανθρωπηνῶν, βόρειος παρανάρθηξ.



Εἰκόνα μηνολογίου (9 Μαρτίου - 18 Ἀπριλίου). Οἱ ἅγιοι Τεσσαράκοντα. Φωτογραφικό ἀρχεῖο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως 1964.



Siena, ms. X.IV.1, f. 1v: Giovanni.



Siena, ms. X.IV.1, f. 51v: Matteo.



Siena, ms. X.IV.1, f. 125v: Luca.



Siena, ms. X.IV.1, f. 218v: Marco.



Siena, ms. X.IV.1, f. 219r.



Siena, ms. X.IV.1, a-e) Esemplari di T, f) f. 2r, g) f. 62r.



Marciano gr. I.53, f. 187v: Luca.



Coislin 224, f. 27v: Luca.



Marciano gr. I.53, f. 103v: Marco.

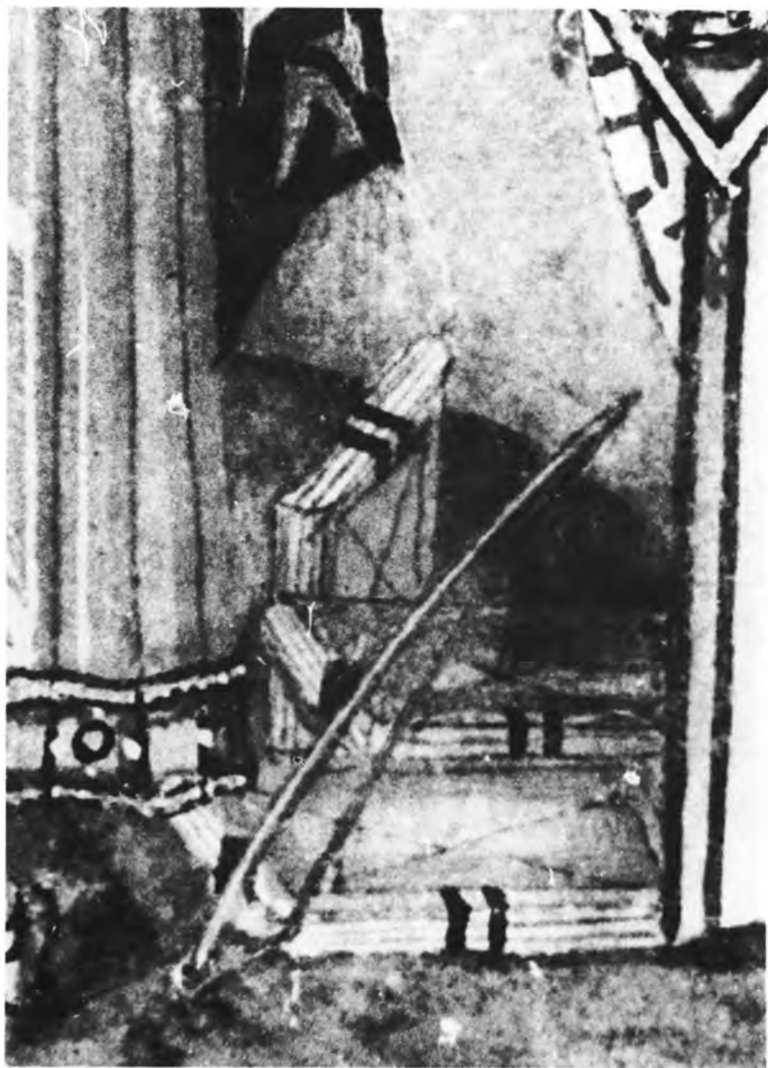


Marciano gr. I.53, f. 39v: Matteo.



Πάτμος, μονή Θεολόγου, χφ. 437, φ. 8v.

α) Πάτμος, μονή Θεολόγου, χφ

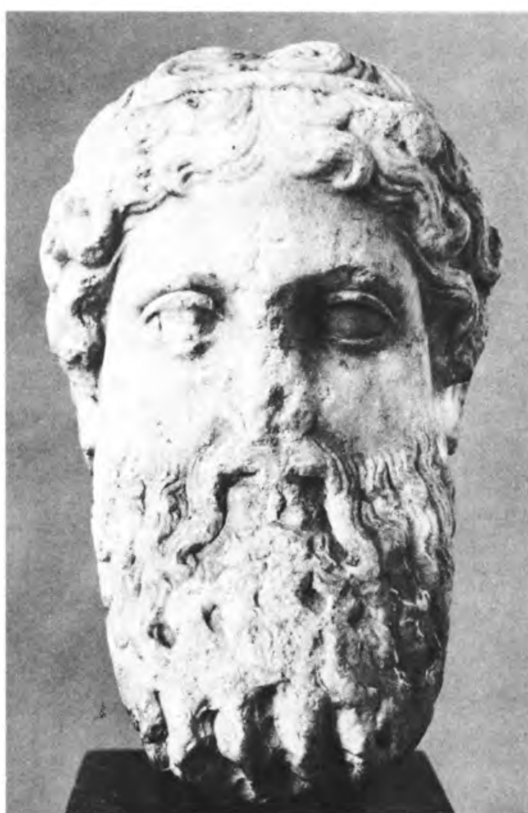


ρ. 1r, β) Λεπτομέρεια του Πίν. 51.

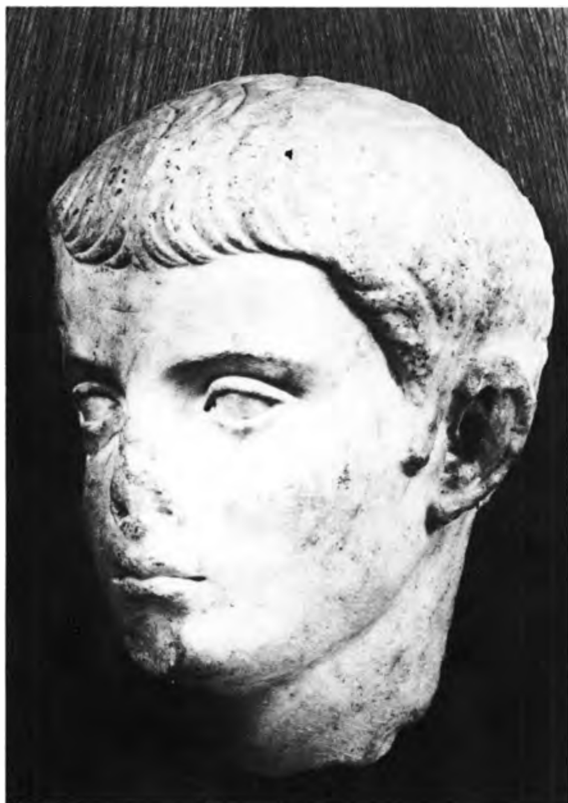








α-γ) Σπάρτη, Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 571. Μαρμάρινο γυναικείο κολοσσικό κεφάλι, δ) Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, αριθ. Β 2173. Ανδρικό κεφάλι από ερμαϊκή στήλη του 5ου αι. π.Χ.





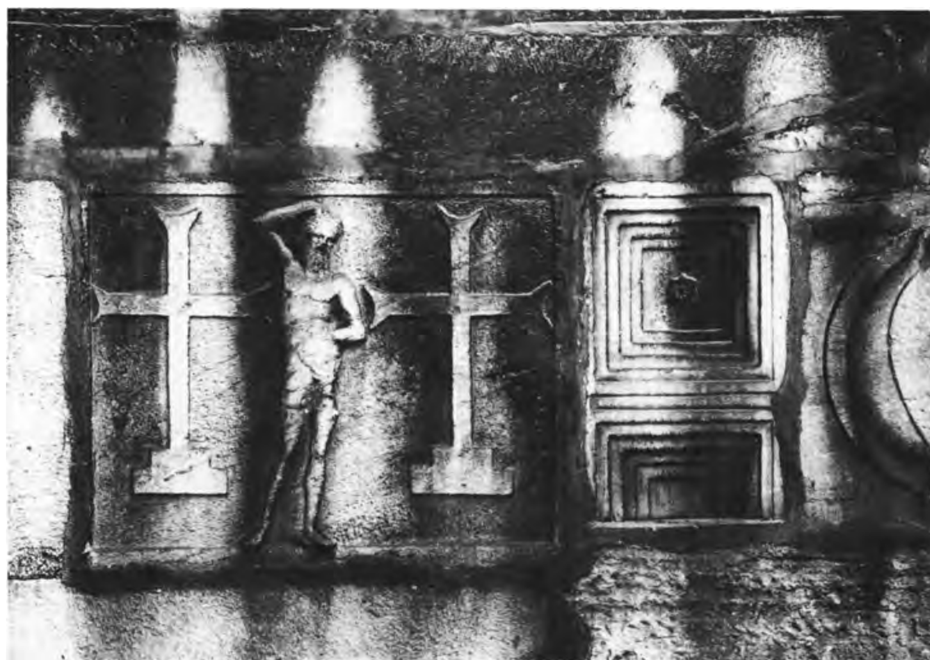




α) Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 3665. Παιδικό κεφάλι από ρωμαϊκό ανάγλυφο, β) Φίλιπποι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. Λ 19. Μαρμάρινο ανδρικό κεφάλι από εικονιστικό ανδριάντα ρωμαϊκών χρόνων, γ) Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αριθ. 1883. Προτομή (του Γερμανικού;) από την Αλεξάνδρεια, δ) Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 1762. Μαρμάρινο κεφάλι πραξιτελικής Αφροδίτης.







α) Αθήνα, Παναγία Γοργοεπήκοος, δυτική πλευρά. Μαρμάρινο ανάγλυφο με παράσταση γυναικείας μορφής, β) Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο, χωρίς αριθμό. Απότμημα ανδριάντος με toga. γ) Αθήνα, Παναγία Γοργοεπήκοος, βορινή πλευρά. Μαρμάρινο ανάγλυφο με παράσταση σατύρου.

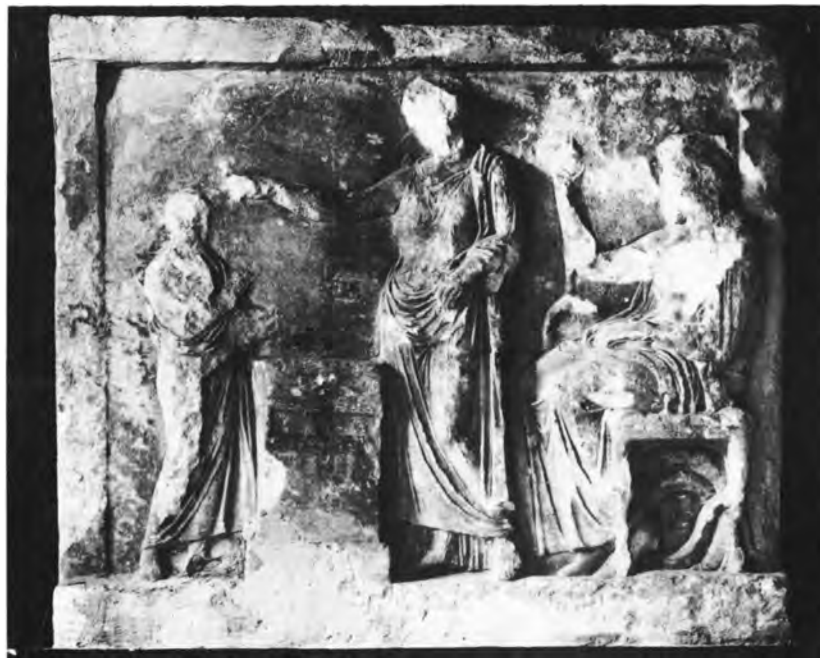


Αθήνα, Παναγία Γοργοεπήκοος, βορινή πλευρά. Επιτύμβιο ανάγλυφο ρωμαϊκών χρόνων με παράσταση δύο γυναικείων μορφών.



Αθήνα, Παναγία Γοργοεπήκοος, ανατολική πλευρά. Αναθηματικό ανάγλυφο Κυβέλης.





α) Άνδρος, Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 245 (1975/129). Επιτύμβιο ανάγλυφο ρωμαϊκών χρόνων, β) Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 1338. Αναθηματικό ανάγλυφο από το Ασκληπιείο.







α) Μυτιλήνη, Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 25387. Απότμημα αναγλύφου με παράσταση ερμαϊκής στήλης, β) Αθήνα, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς, αριθ. S 2443. Γυναικείο κεφάλι από ανάγλυφο ρωμαϊκών χρόνων, γ) Αθήνα, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς, αριθ. S 1197. Απότμημα αναγλύφου με παράσταση ιππέως.



Σπάρτη, Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 988. Επιτύμβιο ανάγλυφο ρωμαϊκών χρόνων με παράσταση οπλίτη.



San Marco, Cappella Zen. Prophet Micheas (Photo O. Böhm).



San Marco, Cappella Zen. Prophet Micheas, Büste (Photo O. Böhm).



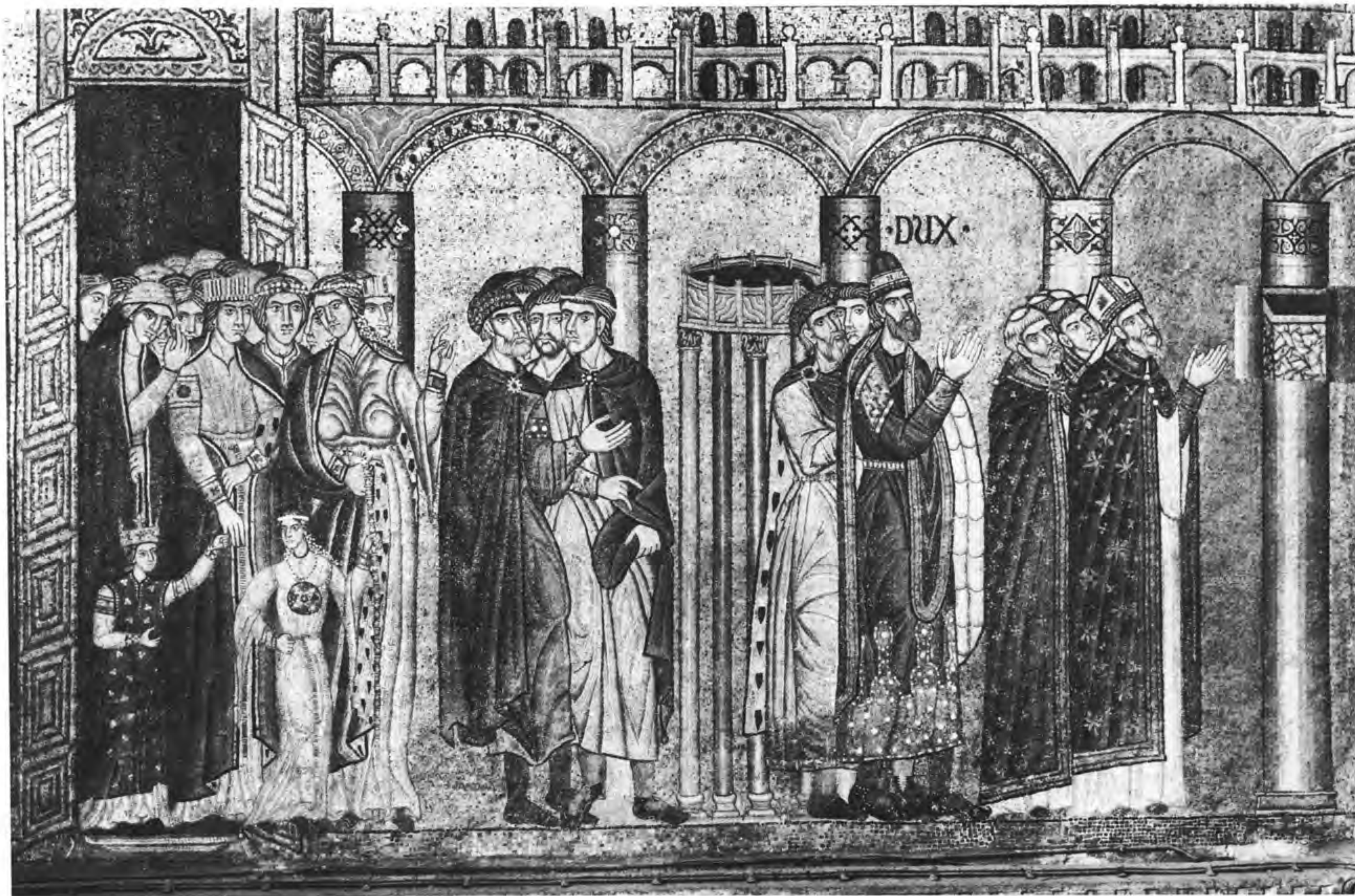
San Marco, Cappella Zen. Prophet Isaias (Photo O. Böhm).



San Marco, Cappella Zen. Prophet Jeremias (Photo O. Böhm).



San Marco, Innenraum, Westwand. Deesis (Photo E. Ritter).



San Marco, Querschiff rechts. Apparitio (Photo E. Ritter).



Lesnovo. Enseignement de saint Jean Chrysostome, 1349.



Zrze. Saint Grégoire le Théologien et saint Basile, 1368/69.





Ζαραφώνα Λακεδαίμονος, ναός του 'Αι-Γιαννάκη: α) Η είσοδος του σπηλαιώδους ναού, β) Η τοιχογραφία του Θυομένου.





Ζαραφώνα Λακεδαίμονος, ναός του Άι-Γιαννάκη: α) Ο Χριστός-Αμνός, λεπτομέρεια του Πίν. 69β, β) Λεπτομέρεια του Πίν. 69β.





Ζαραφώνα Λακεδαίμονος, ναός του Άι-Γιαννάκη: α) Λεπτομέρεια του Πίν. 69β, β) Η Δέηση.



Ζαραφώνα Λακεδαίμονος, ναός του Άι-Γιαννάκη. Η Παναγία (λεπτομέρεια της Δέησης).



Ζαραφώνα Λακεδαίμονος, ναός του 'Αι-Γιαννάκη. Ο απόστολος Παύλος.





α) Μυστράς, βορειοδυτικό παρεκκλήσι της Οδηγήτριας (Βροντόχι). Ο απόστολος Παύλος,
β) Άγιοι Σαράντα Λακεδαίμονος, Παλιομονάστηρο (1304-1305). Ο απόστολος Παύλος.



Paris, Bibliothèque Nationale. Cod. gr. 139, fol. 3v.





a) Paris, Bibliothèque Nationale. Cod. gr. 510, fol. 174v, b) Rome, Palazzo Venezia. Cassette d'ivoire.





Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια: α) Ὁ βυζαντινός ναός καί τό καθολικό τῆς μονῆς. Ἄποψη ἀπό ΒΑ., β) Ὁ βυζαντινός ναός ἀπό ΝΑ.





Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια, ἱερό: α) Οἱ τοιχογραφίες τῆς ἀψίδας, β) Ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα (λεπτομέρεια), γ) Λεπτομέρεια μέ τό μετάλλιο τοῦ Χριστοῦ.





Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια, ἱερό: α) Ὁ ἄγγελος τοῦ ἀριστεροῦ μεταλλίου, β) Ὁ ἄγγελος τοῦ δεξιοῦ μεταλλίου.





Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια, ἱερό: α) Οἱ ἅγιοι Γρηγόριος καί Βασίλειος, β) Οἱ ἅγιοι 'Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος καί 'Αθανάσιος.





Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια, ἱερό: α) 'Ο ἅγιος Γρηγόριος (λεπτομέρεια), β) 'Ο ἅγιος 'Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος (λεπτομέρεια).

ΡΟΔΟΝΙΚΗ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ



Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια. Ὁ ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.

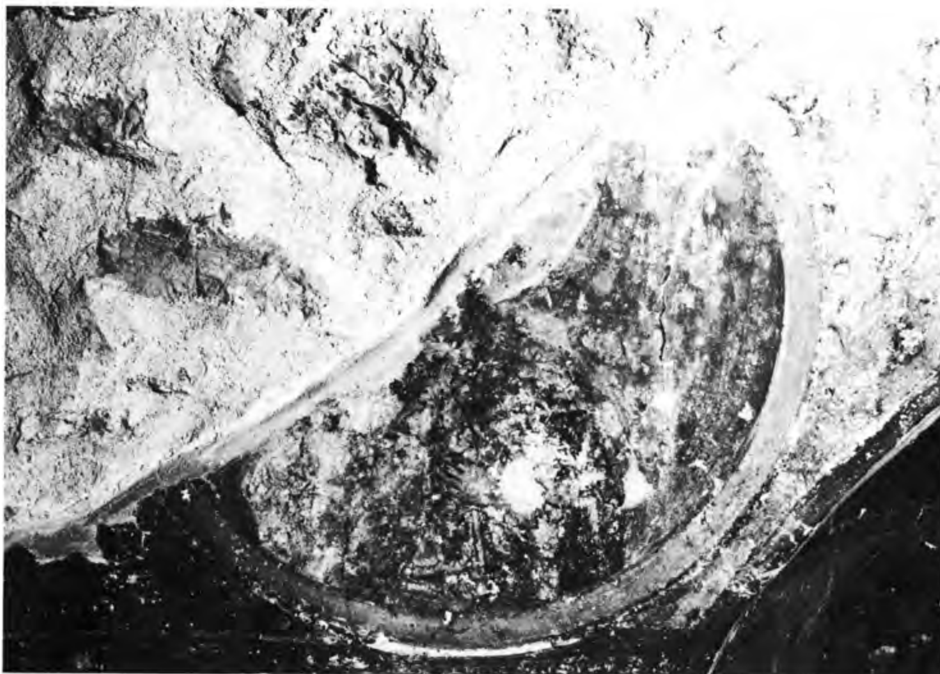


Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια. 'Η Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.





Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια: α) Ὁ ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (λεπτομέρεια), β) Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (λεπτομέρεια).





Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια, μέτωπο ἀνατολικοῦ τοίχου: α) Ὁ ἅγιος Ἰωακείμ, β) Ἡ ἁγία Ἄννα.







Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια: α) Κτιστό τέμπλο. Ἡ Παναγία ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα, β) Κτιστό τέμπλο, βόρειο τμῆμα. Διακοσμητική ταινία, γ) Κτιστή ἁγία Τράπεζα. Διακόσμηση δυτικῆς ὄψης.



Παναγία 'Ανδρουμπεβίτζια. 'Η ἐπιγραφὴ τοῦ ἱεροῦ.



Παναγία ᾽Ανδρουμπεβίτζια. ῾Η κτητορική ἐπιγραφή τοῦ καθολικοῦ.





Bosra, chiesa dei SS. Sergio, Bacco e Leonzio: a) Corpo est dell'edificio, b) L'interno del presbiterio in epoca antecedente ai lavori della missione italiana del 1978.







Bosra, chiesa dei SS. Sergio, Bacco e Leonzio: a) Affresco sul muro S del presbiterio (prima dei restauri), b) Figure frontali sulla parete S dell'emiciclo absidale e tracce di ridipintura a secco, c) Ritrovamento della porzione contigua d'affresco sul muro S del presbiterio, dopo la rimozione della prima arcata E.





Cod. Sinai 2123: a) Fol. 1r. Annunciation, b) Fol. 1v. Cross.





Cod. Sinai 2123: a) Fol. 2r. Armillary, b) Fol. 29v. Prophet Elijah.







Cod. Sinai 2123: a) Fol. 30r. Michael VIII, b) Fol. 30v. John VIII, c) Fol. 31v. Isaiah.



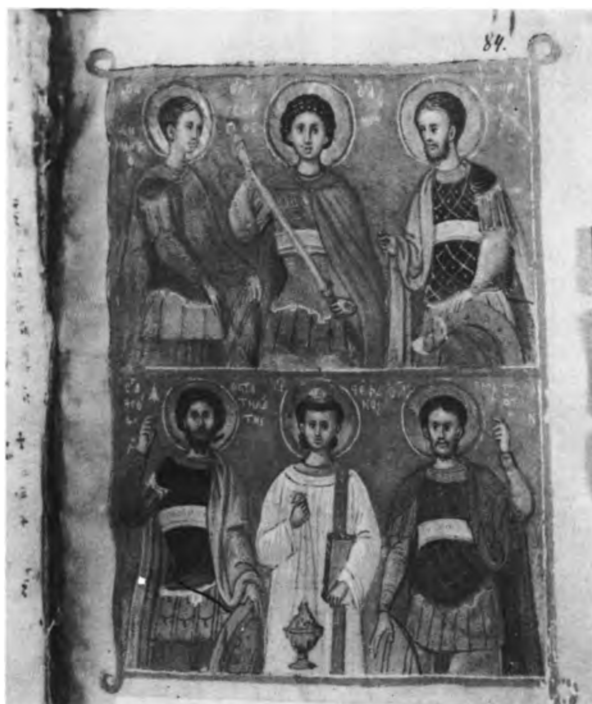


Cod. Sinai 2123: a) Fol. 34r. The mother of God, b) Fol. 44r. John the Baptist. Daniel.





Cod. Sinai 2123: a) Fol. 49v. The Three Children in the Fire. The Three Hierarchs,
b) Fol. 52r. Apostles and Saints.







Cod. Sinai 2123: a) Fol. 84r. Military saints and St. Stephen, b) Fol. 125v. Incredulity of Thomas, c) Fol. 133r. Coat of arms.

GEORGE GALAVARIS





Cod. Sinai 2123: a) Fol. 132r. A war mace, b) Fol. 132v. Constantine and Helena.





Cod. Sinai 2123: a) Fol. 133v. Adoration of the Magi, b) Cod. Leningrad gr. 118 (352), fol. 1r. The Parable of the Seed.





Cod. Leningrad gr. 118 (352): a) Fol. 1v. Constantine and Helena, b) Fol. 2v. Armillary.





Cod. Leningrad gr. 118 (352) a): Fol. 21r. Michael VIII Palaeologos, b) Fol. 21v. Adoration of the Shepherds.



Sinaï, monastère de Sainte-Catherine. Vierge à l'Enfant entourée de prophètes (détail), v. 1100 (d'après Sotiriou).



Velletri, S. Martino. Vierge de Kykkos, XIIIe siècle (photo Istituto Centrale del Restauro).



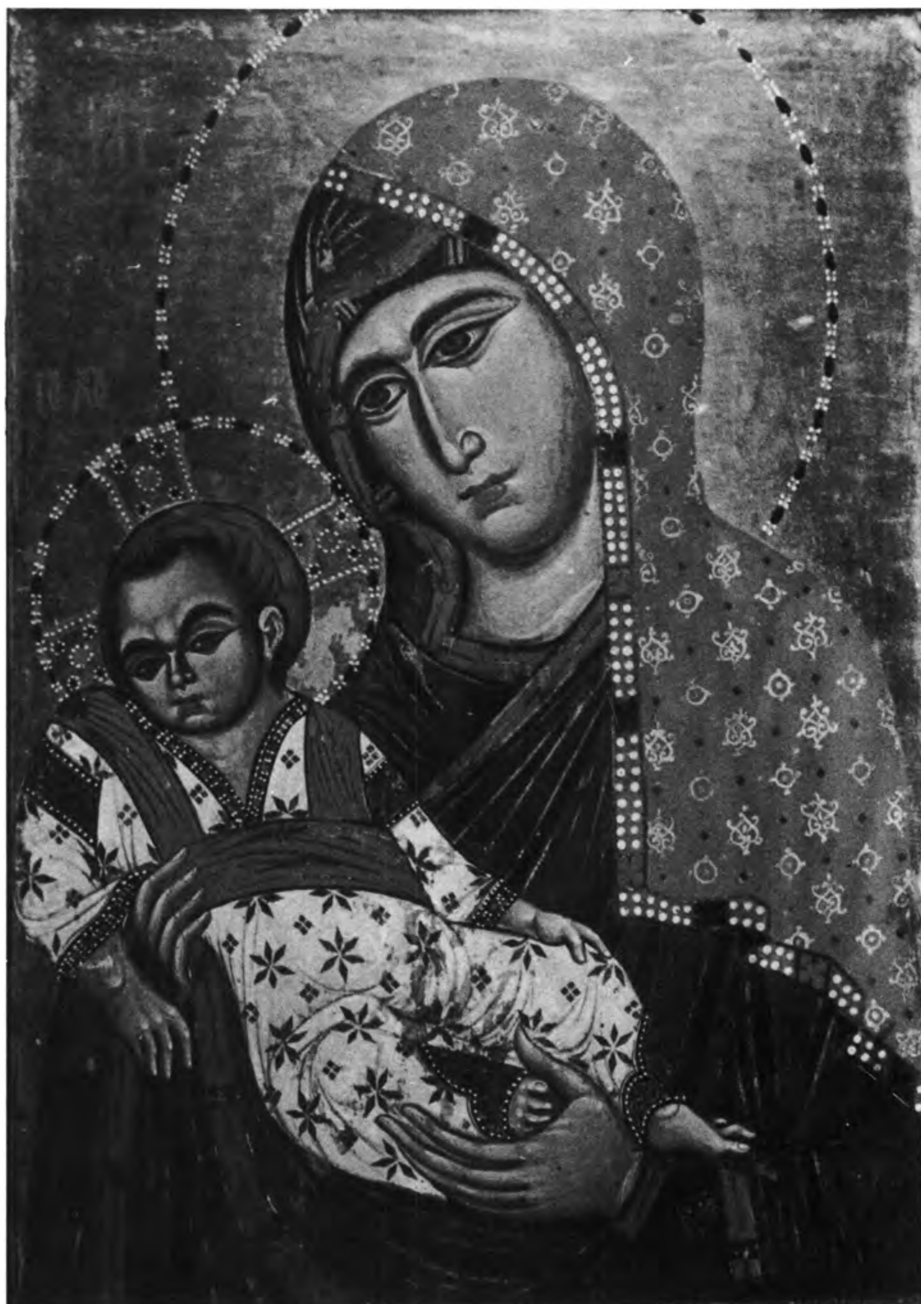
Suisse, coll. H. Bibus. Vierge de Kykkos, XVIIe-XVIIIe siècle (d'après Chatzidakis, Djurić, Lazović)



Bulgarie. Vierge de Kykkos, XVIIIe siècle (photo K. Paskaleva).



Cracovie, Couvent des Clarisses. Haghiosoritissa. 1ère moitié XIIIe siècle (photo du couvent).



Vierge à « l'Enfant alangui ». Sinaï, monastère de Sainte-Catherine, v. 1280 (d'après Weitzmann, Alibegašvili *et al.*).

LYDIE HADERMANN-MISGUICH



Monastère de Kykkos. Revêtement d'argent de la Kykkotissa, 1576 (photo Service des Antiquités de Chypre).





Çavuşin, église du Grand Pigeonnier: a) Saint Hiéron, b) Saint Eustathe poursuivant le cerf.





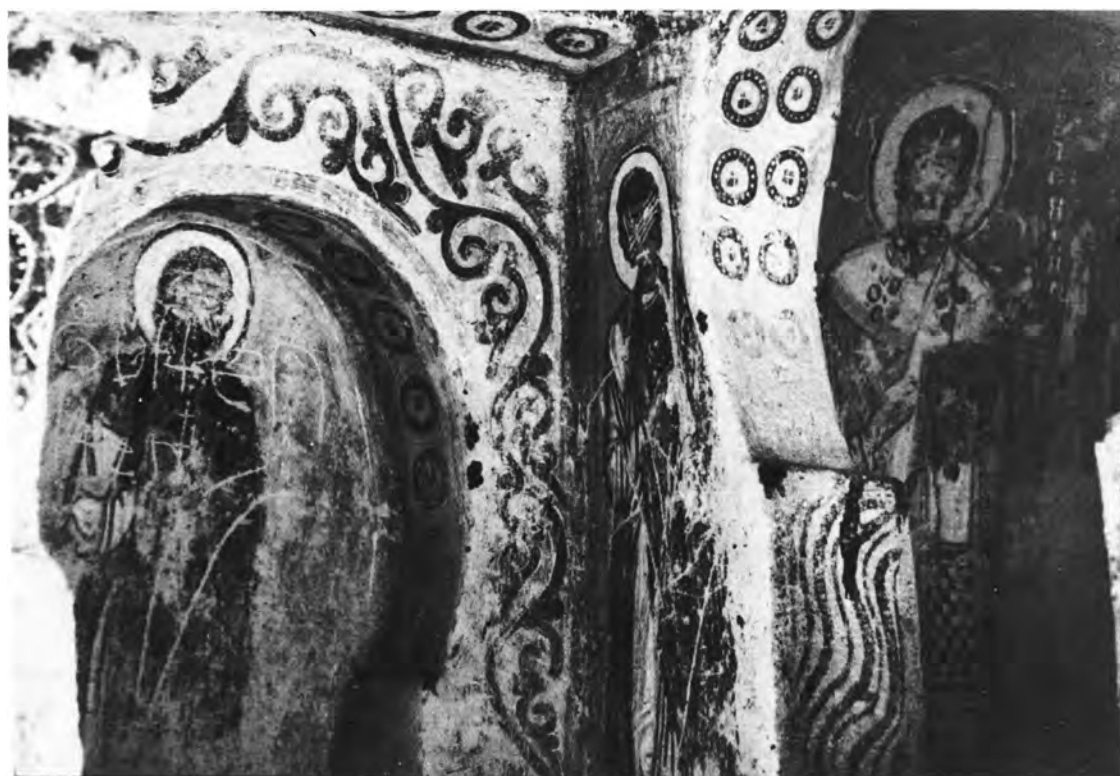
a) Göreme, Tokalı kilise. Saint Hiéron, b) Eglise à la citerne, environs d'Avcılar, vue vers le Sud-Est. Christ trônant, saint Ephrem et, en dessous, saint Hiéron.



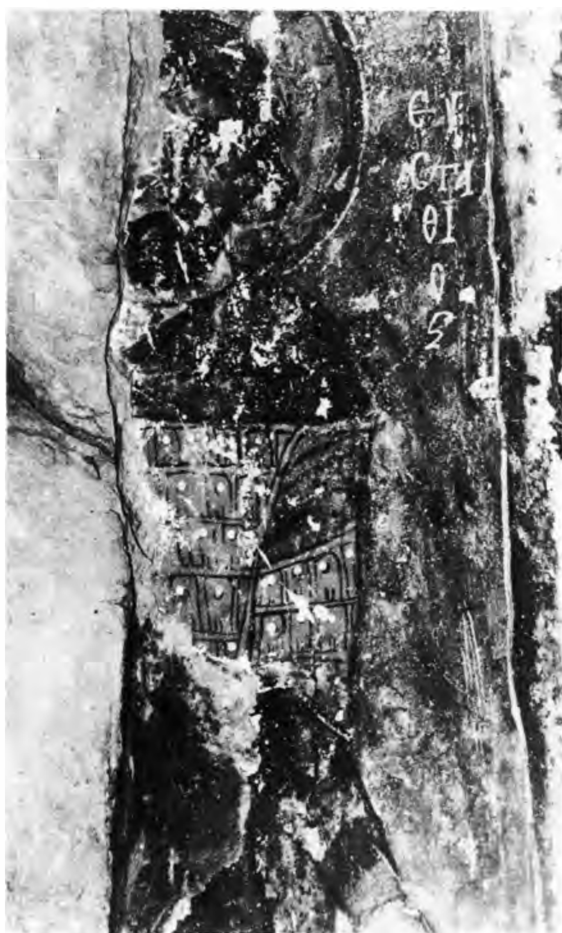


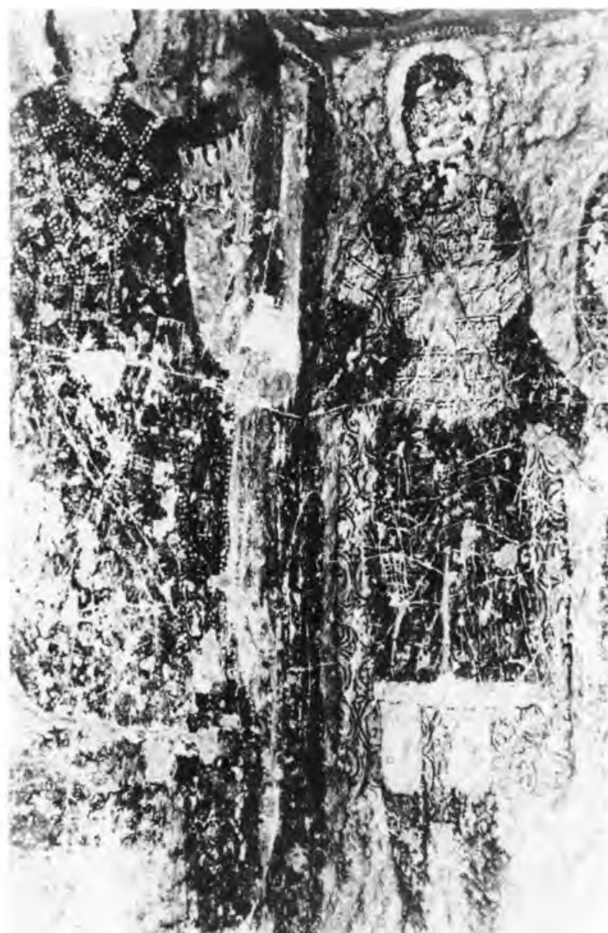
a) Sakli kilise (Göreme 2a). Saint Hiéron, b) Karacaören. Vision d'Eustathe.





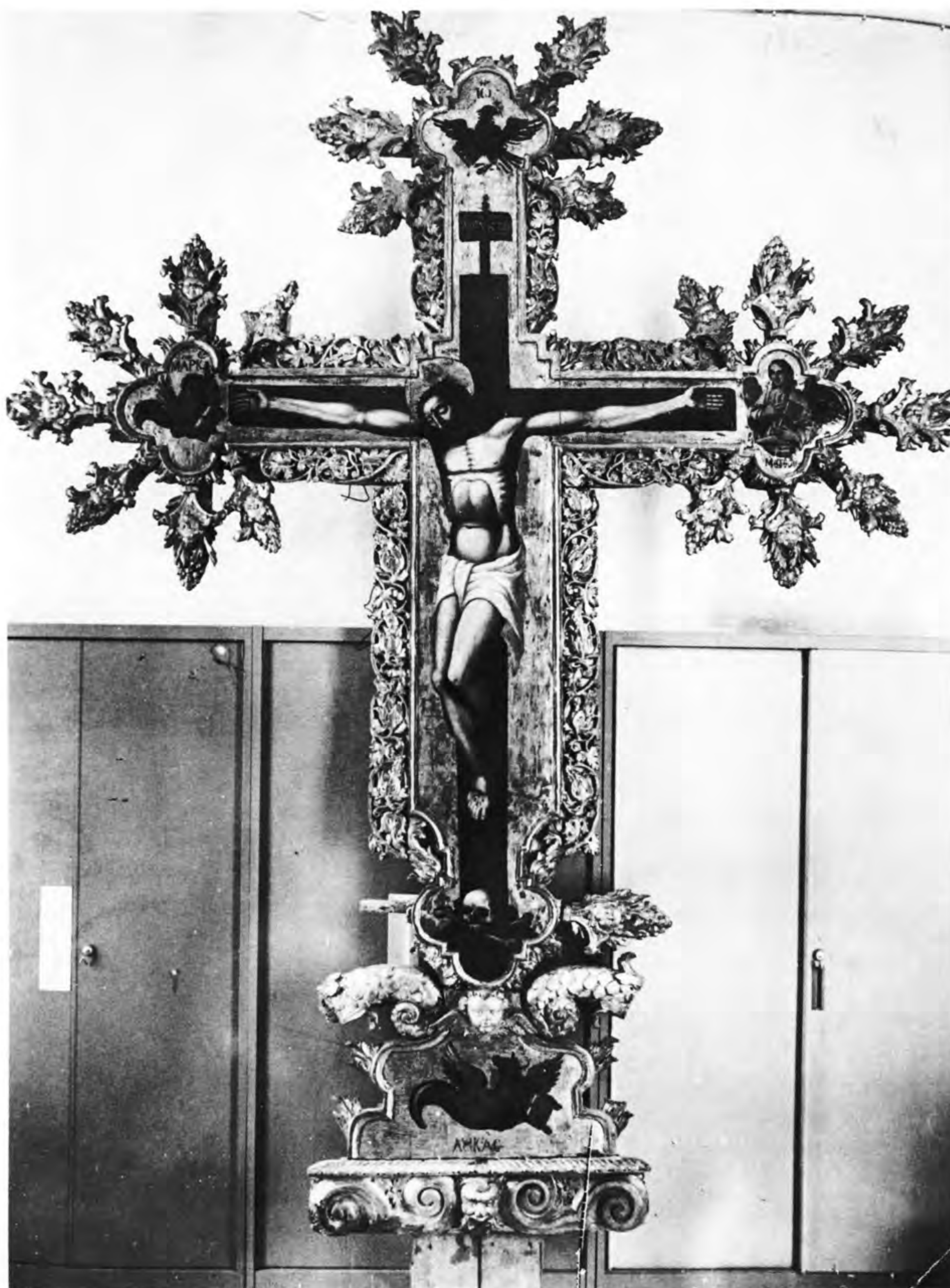
a) El Nazar (Göreme 1). Saint Eustathe entre ses fils (?), b) Meryemana kilisesi (Göreme 33), angle nord-est. Saint Eustathe dans la niche nord, saint Pantéléimon sur le piédroit absidal.





a) Eglise d'Ören, paroi absidale. Saint Eustathe, b) Karabulut kilisesi (environs d'Avcılar), angle sud-est. Archange et donateur (mur est), saint Eustathe (mur sud).

CATHERINE JOLIVET-LÉVY



Πίζα, Ἀρχαιολογικό Μουσεῖο. Ὁ σταυρός τῆς Εὐαγγελίστριας τοῦ Λιβόρνου (1643).



Σινᾶ, καθολικό Ἁγίας Αἰκατερίνης. Λυπηρό μέ τόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο (1612).



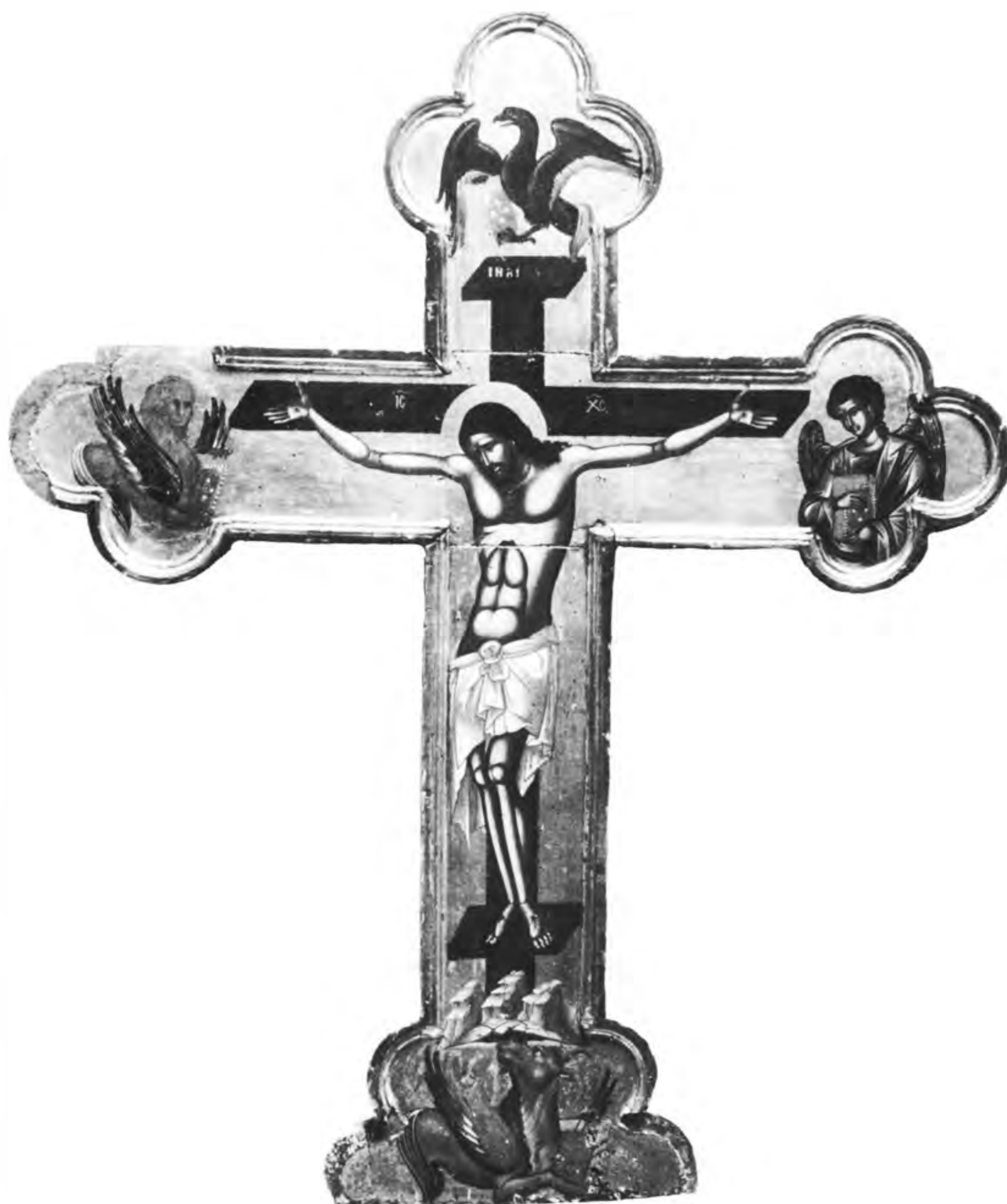
Korčula Δαλματίας, ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Πάντων. Τμῆμα μεγάλου ξυλόγλυπτου σταυροῦ.



Korčula Δαλματίας, ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Πάντων. Ξυλόγλυπτος καί χρυσωμένος σταυρός.



Dubrovnic, ἐκκλησία τῶν Δομηνικανῶν. Μεγάλος ξυλόγλυπτος σταυρός (Paolo Veneziano, 1354-1358).



Μετέωρα, μονή Μεταμορφώσεως, Σταυρός ἐπιστυλίου τέμπλου (1552).



Palermo, Cappella Palatina. Dome (photo Anderson).

ERNST KITZINGER



Palermo, Cappella Palatina. Mosaics in drum beneath dome: David (photo Dumbarton Oaks).



Palermo, Cappella Palatina. Mosaics in drum beneath dome: Solomon (photo Dumbarton Oaks).

ERNST KITZINGER



Palermo, Cappella Palatina. Mosaics in drum beneath dome: Zacharias (photo Dumbarton Oaks).



Palermo, Cappella Palatina. Mosaics in drum beneath dome: John the Baptist (photo Dumbarton Oaks).

ERNST KITZINGER



Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Εμπαιγμός του Χριστού.



Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Εμπαιγμός του Χριστού (λεπτομέρεια).



Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Εμπαιγμός του Χριστού (λεπτομέρεια).



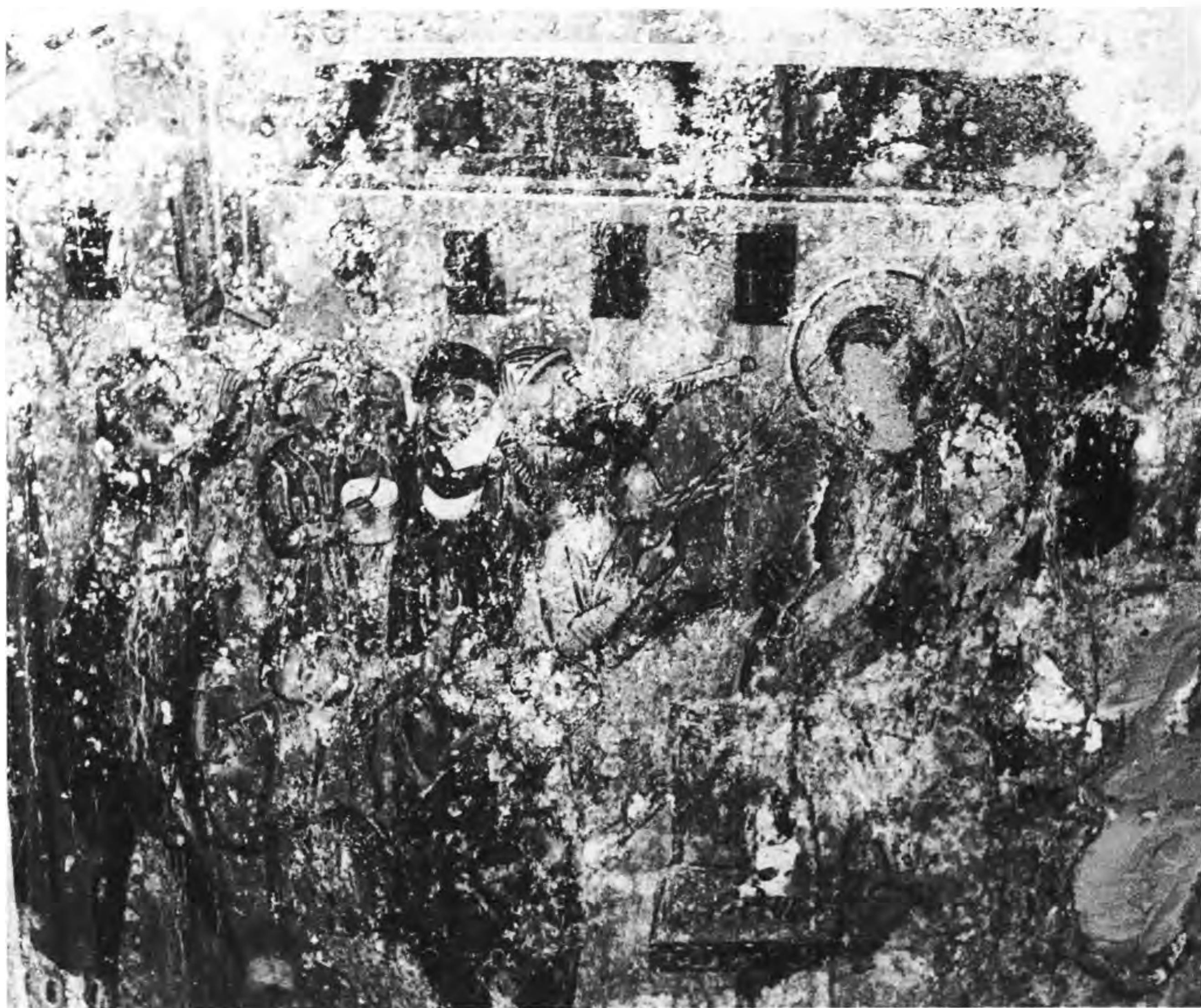
Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Χριστός Ελκόμενος προς το Σταυρό.



Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Ο Χριστός Ελκόμενος προς το Σταυρό (λεπτομέρεια).



Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα. Η Άρνηση του Χριστού να πιει τη χολή και η Ανάβαση στο Σταυρό.



Παναγία η Παρμενιώτισσα. Ο Εμπαιγμός του Χριστού.





Άγιος Γεώργιος ο Χωστός στο Φιλέρημο: α) Ο Εμπαιγμός του Χριστού, β) Η Σταύρωση του Χριστού.

ΗΛΙΑΣ ΚΟΛΛΙΑΣ



Θεοφάνης. Ἡ Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στόν Σταυρό (τοιχογραφία). Ἅγιον Ὄρος, μονή Λαύρας.





α) Jacopo Ripanda (;). Ὁ Θρίαμβος Ρωμαίου ἀξιωματούχου (τοῦ Σκιπίωνα ἢ τοῦ Τίτου;) (σχέδιο). Παρίσι, Μουσεῖο Λούβρου, β) Marcantonio Raimondi. Ὁ Θρίαμβος Ρωμαίου ἀξιωματούχου (τοῦ Σκιπίωνα ἢ τοῦ Τίτου;) (χαλκογραφία). Λονδίνο, Βρετανικό Μουσεῖο.





α) Λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 132, β) Λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 133β.





α) Λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 132, β) Λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 133β.



α-β) Θεοφάνης, λεπτομέρειες τοιχογραφίας καί εἰκόνας. Ἅγιον Ὄρος, μονή Λαύρας, γ) C. Crivelli, λεπτομέρεια πίνακα Εὐαγγελισμοῦ. Λονδίνο, Ἐθνική Πινακοθήκη, δ) Marcantonio Raimondi, προσωπογραφία Ρωμαίου αὐτοκράτορα (σχέδιο), Βιέννη, Albertina, ε-στ) Marcantonio Raimondi, προσωπογραφίες Ρωμαίων αὐτοκρατόρων (χαλκογραφίες). Λονδίνο, Βρετανικό Μουσεῖο, ζ-η) Ἀνωνύμου, λεπτομέρειες μικρογραφιῶν ἀπό χειρόγραφο τοῦ 15ου αἰ. Ρώμη, Βιβλιοθήκη Vittorio Emanuele II.





α) Θεοφάνης. Ὁ θώρακας τοῦ ἁγίου Προκοπίου (λεπτομέρεια τοιχογραφίας). Ἅγιον Ὄρος, μονή Σταυρονικήτα,
β) Marcantonio Raimondi. Θώρακας στρατιωτικοῦ (λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 133β).





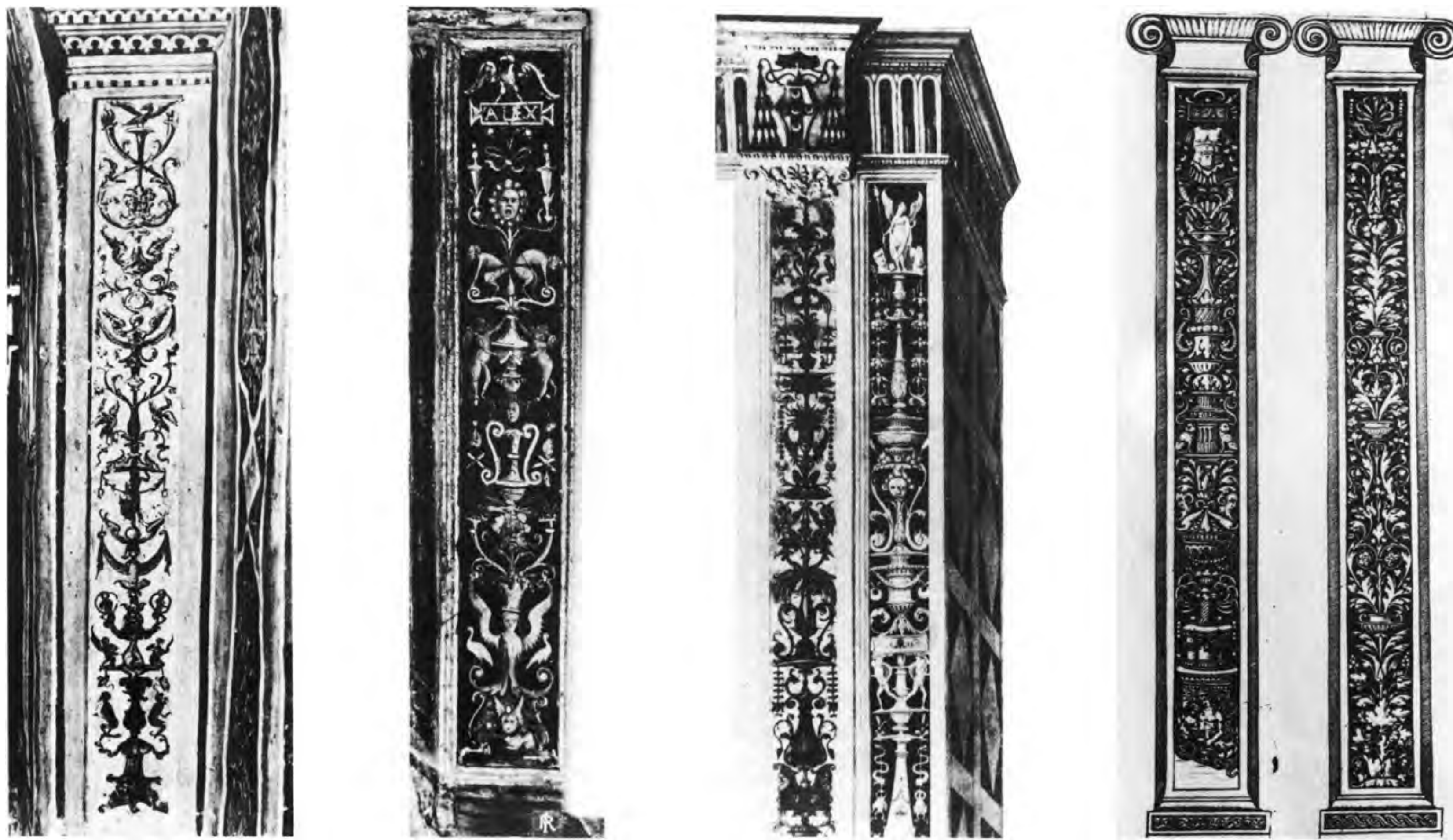
α-β) Λεπτομέρειες τοῦ Πίν. 133β.







α) Θεοφάνης. Τό κράνος τοῦ ἁγίου Μερκουρίου (λεπτομέρεια τοιχογραφίας). Ἅγιον Ὄρος, μονή Σταυρονικήτα, β) Μ. Δαμασκηνός. Λεπτομέρεια εἰκόνας μέ τήν Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου. Κέρκυρα, γ) Σχολή τοῦ Marcantonio Raimondi (πιθανότατα Agostino Veneziano). Κράνος μέ δράκοντα (λεπτομέρεια χαλκογραφίας). Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικό Μουσεῖο.



Διακοσμήσεις grottesche: α) Θεοφάνης. Κάθετη ταινία (τοιχογραφία). Μετέωρα, καθολικό Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, β) Pinturicchio (λεπτομέρεια τοιχογραφίας). Ρώμη, Βατικανό, Διαμερίσματα τῆς οἰκογένειας Βοργία, γ) Pinturicchio (λεπτομέρεια τοιχογραφίας). Siena, Βιβλιοθήκη Piccolomini, δ) Zoan Andrea. Διακοσμητικές ταινίες μέ τή μορφή πεσσῶν (χαλκογραφία).



Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis. Hodegetria. Follower of Ioannikios, late 17th - early 18th century.

JOHN LINDSAY OPIE



Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis. Nativity of the Mother of God. Ioannikios, 1682. 150 × 111 cm.

JOHN LINDSAY OPIE



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. St. John Theologos grieving. "Master of the Ravdà Family", 1604 (prob.). 55 × 34 cm.

JOHN LINDSAY OPIE

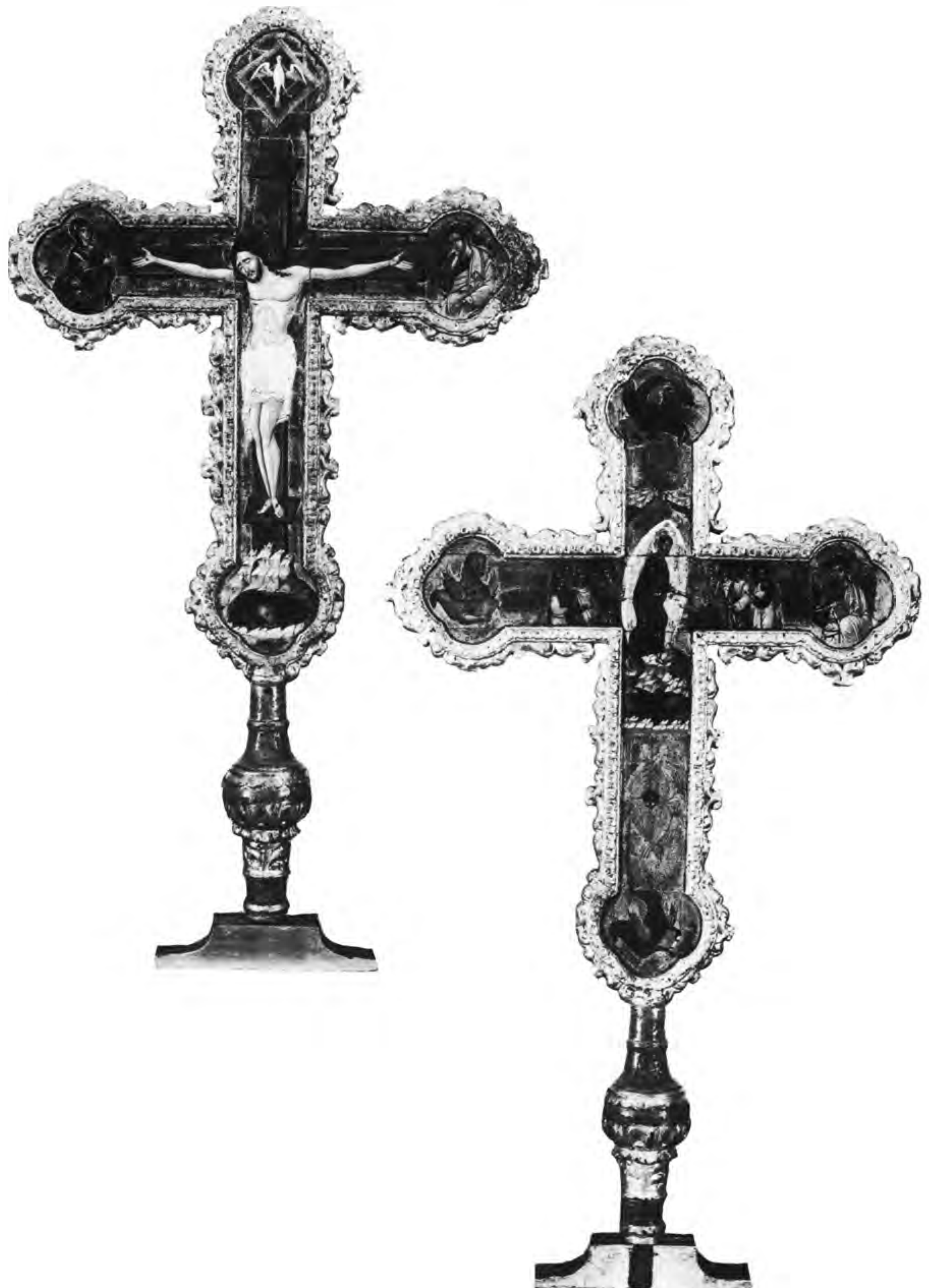


Palermo, church of the Martorana. St. Nicholas Enthroned. Cretan, second half 15th century. 137 × 122 cm.

JOHN LINDSAY OPIE



Piana degli Albanesi, Seminary. St. Sophia, late 16th century (prob.). 107,8 × 73,8 cm.



Mezzojuso, church of St. Mary of All Graces. Processional cross. "Master of the Ravdà Family", *c.* 1600: a) Side A. Crucifixion. 108 × 88 cm, b) Side B. Anastasis. 108 × 88 cm.



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. St. John the Forerunner. "Master of the Ravdà Family", before 1613. 115 × 80 cm.



Piana degli Albanesi, Seminary. St. Andrew the Apostle. "Master of St. Andrew", 1603. 110 × 46,5 cm.

JOHN LINDSAY OPIE



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. St. Peter from Apostles series. Ioannikios (attrib.), early decades 17th century. 47 × 37 cm.



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. St. John from Apostles series. "Master of St. Andrew" (attrib.), early decades 17th century. 47 × 37 cm.



Piana degli Albanesi, Seminary. Sts. Cosmas and Damian. Early decades 17th century. 104 × 64 cm.



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. St. Nicholas Enthroned. Ioannikios, early decades 17th century. 125 × 81 cm.



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. Platytera. 17th century. 114 × 78 cm.



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. Christ King of Kings and Great High-Priest. Ioannikios (attrib.). 95 × 77 cm.

JOHN LINDSAY OPIE



Piana degli Albanesi, church of St. Nicholas. St. Basil the Great, series of Church Fathers. Ioannikios (attrib.). 55 × 36 cm.



Piana degli Albanesi, Collegio di Maria. Hodegetria. Ioannikios. 67,7 × 53,3 cm.



Piana degli Albanesi, Seminary. Hodegetria. Ioannikios. 115 × 85 cm.



Mezzojuso, church of St. Mary of All Graces. Hodegetria. Ioannikios. 113,4 × 83,2 cm.



Mezzojuso, church of St. Mary of All Graces. Christ King of Kings and Great High-Priest.
Ioannikios (attrib.). 113,4 × 83,2 cm.



Alcamo, chiesa madre. Nativity of the Virgin. G. Alvino (attrib.), first decade 17th century.



Mezzojuso, church of St. Nicholas. Hodegetria. Early 18th century. 46,4 × 34,2 cm.



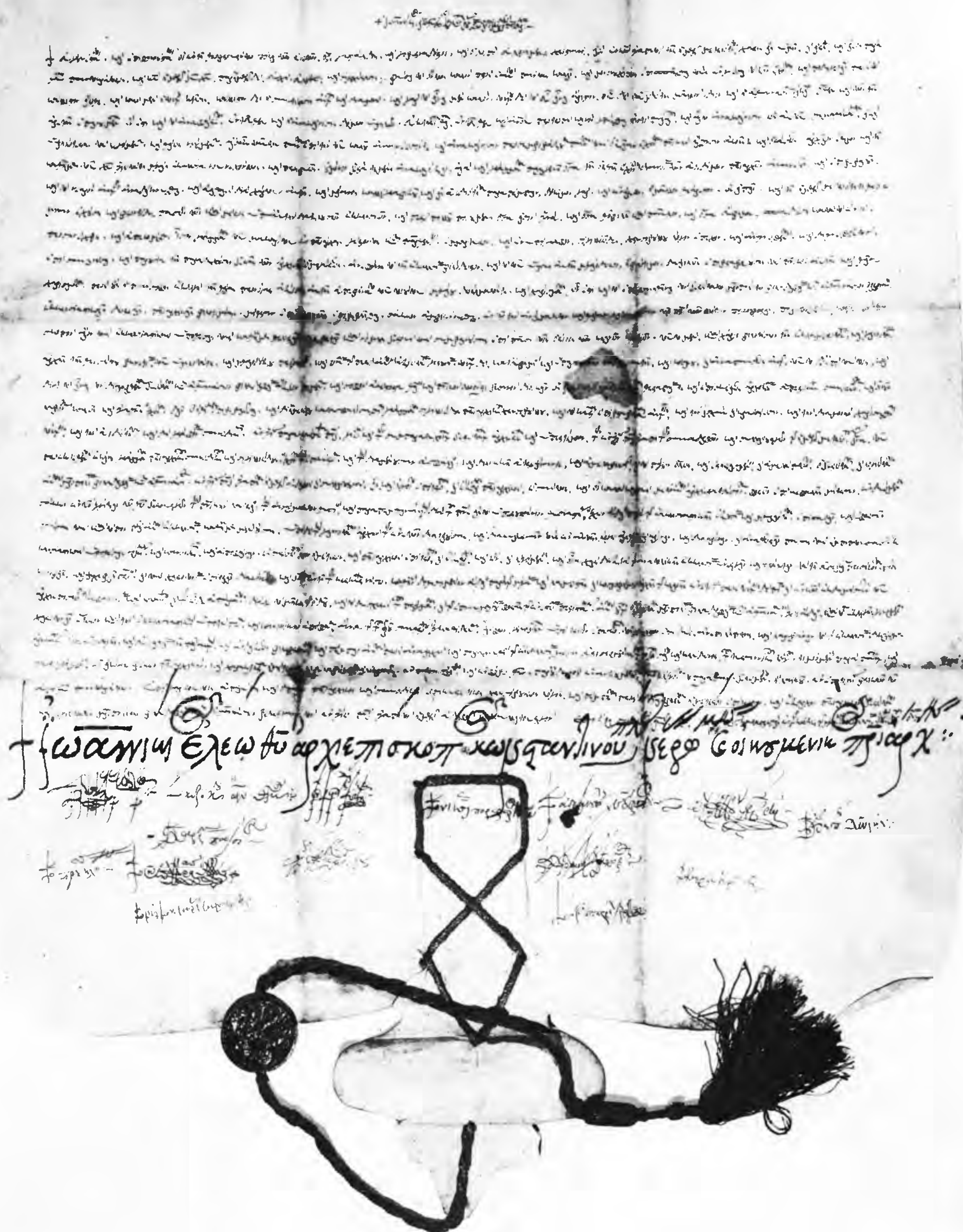
Palermo, church of the Martorana. Nativity of Christ. Early 18th century. 41,5 × 45,4 cm.



Façade with windows in the Sea Walls of Constantinople, west of Ahırkapı.



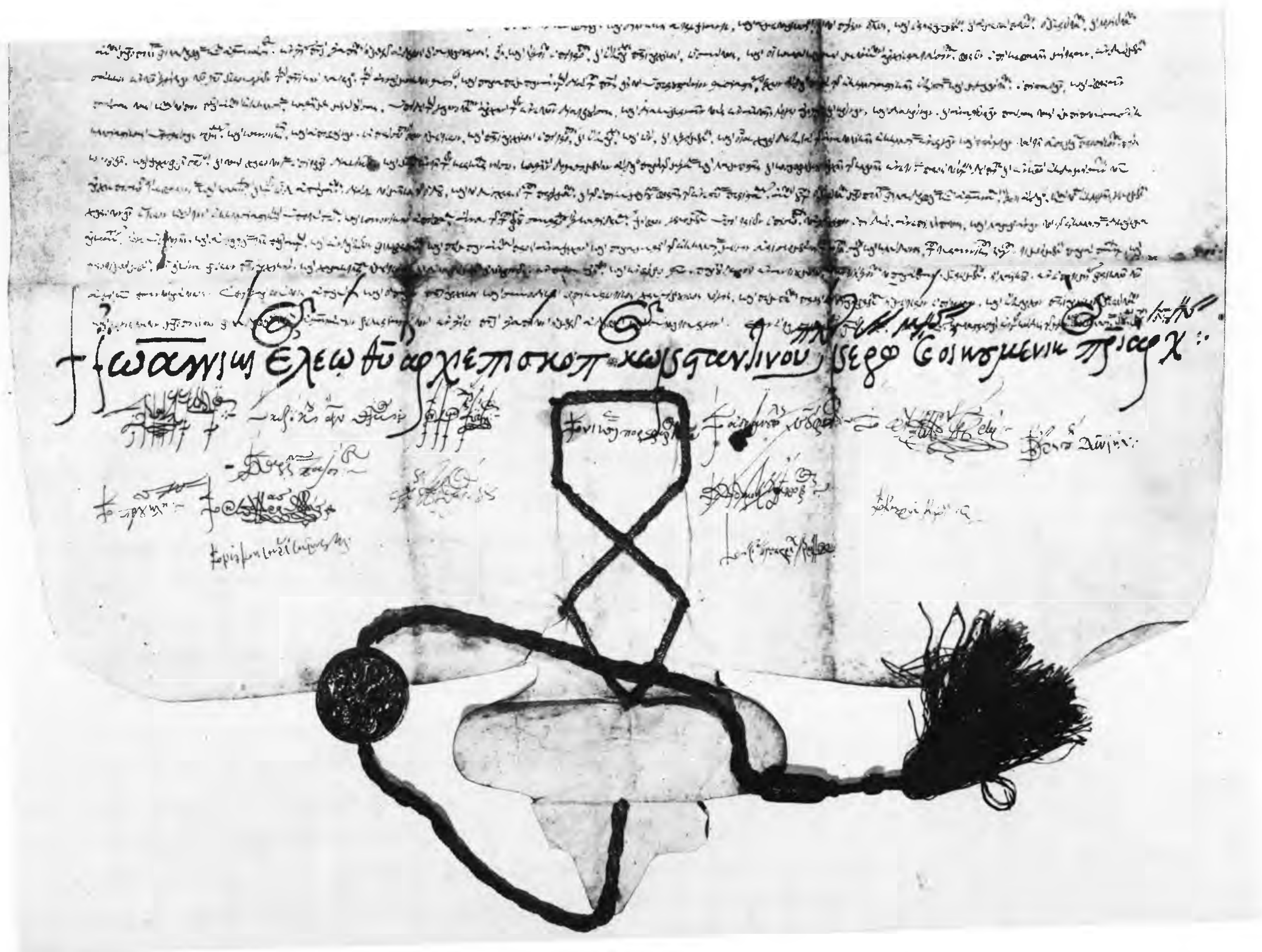
Τό πλαστό συνοδικό χρυσόβουλλο (Α) τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Ἰωαννικίου Β΄ (1651) γιά τήν ἐπέκταση τῶν προνομίων τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας Ἀθανασίου Βελλεριανοῦ.



Τό γνήσιο συνοδικό χρυσόβουλλο (Β) τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Ἰωαννικίου Β΄ (1651) γιά τά προνόμια τοῦ μητροπολίτη Φιλαδελφείας Ἀθανασίου Βελλεριανοῦ.



Τό συνοδικό σιγίλλιο τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Ἰωαννικίου Β΄ (1651) γιά τή μονή τοῦ Σωτῆρος τῶν Μετεώρων (Paris. Suppl. Grec 1281, ἀριθ. 3).



Λεπτομέρεια τοῦ γνησίου ἐγγράφου Β (τό κάτω τμῆμα) (βλ. Πίν. 165).

ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΣ ΕΛΕΩ ΘΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΕΩΣ ΝΕΑΣ ΡΩΜΗΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ

Λεπτομέρεια τοῦ πλαστοῦ ἐγγράφου Α (τό ἐπάνω τμῆμα) (βλ. Πίν. 164).



Λεπτομέρεια τοῦ πλαστοῦ ἐγγράφου Α (τό κάτω τμῆμα) (βλ. Πίν. 164).



Eglise Saint-Georges à Koloucha. L'église vers la fin du XIXe siècle (photo J. Ivanov).





Eglise Saint-Georges à Koloucha : a) Saint évêque sur la face sud du pilier nord dans le chœur, b) Saint évêque sur la face nord du pilier sud dans le chœur.

LILIANA MAVRODINOVA

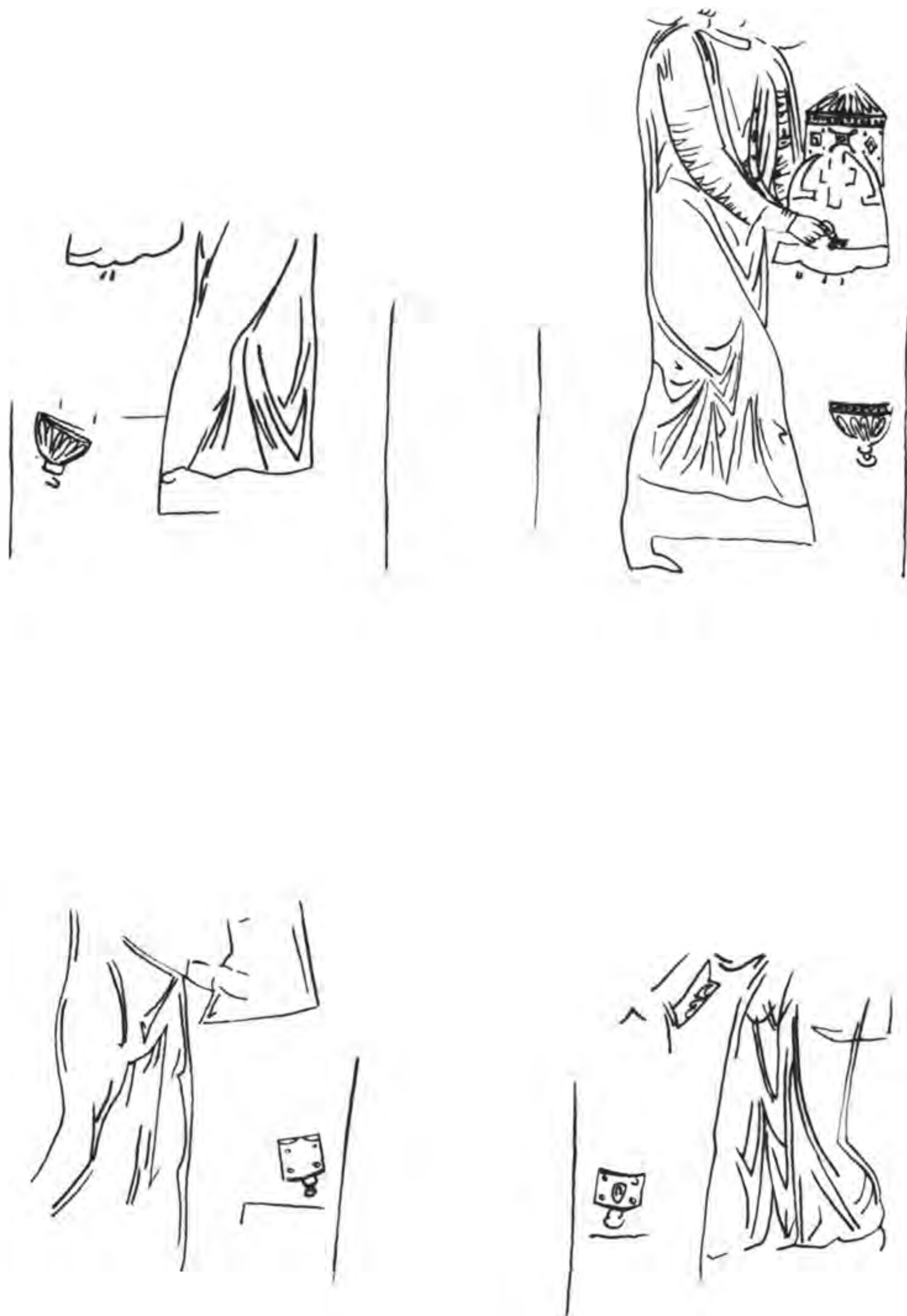


Eglise Saint-Georges à Koloucha : a) Le pilier nord dans le chœur vu du Sud-Est, b) Saint diacre, face est du pilier nord dans le chœur - passage entre le béma et la prothèse.





Eglise Saint-Georges à Koloucha : a) Saint diacre sur le pilastre entre les absides du béma et de la prothèse, b) Saint Hermolaos sur le pilier nord devant l'iconostase.



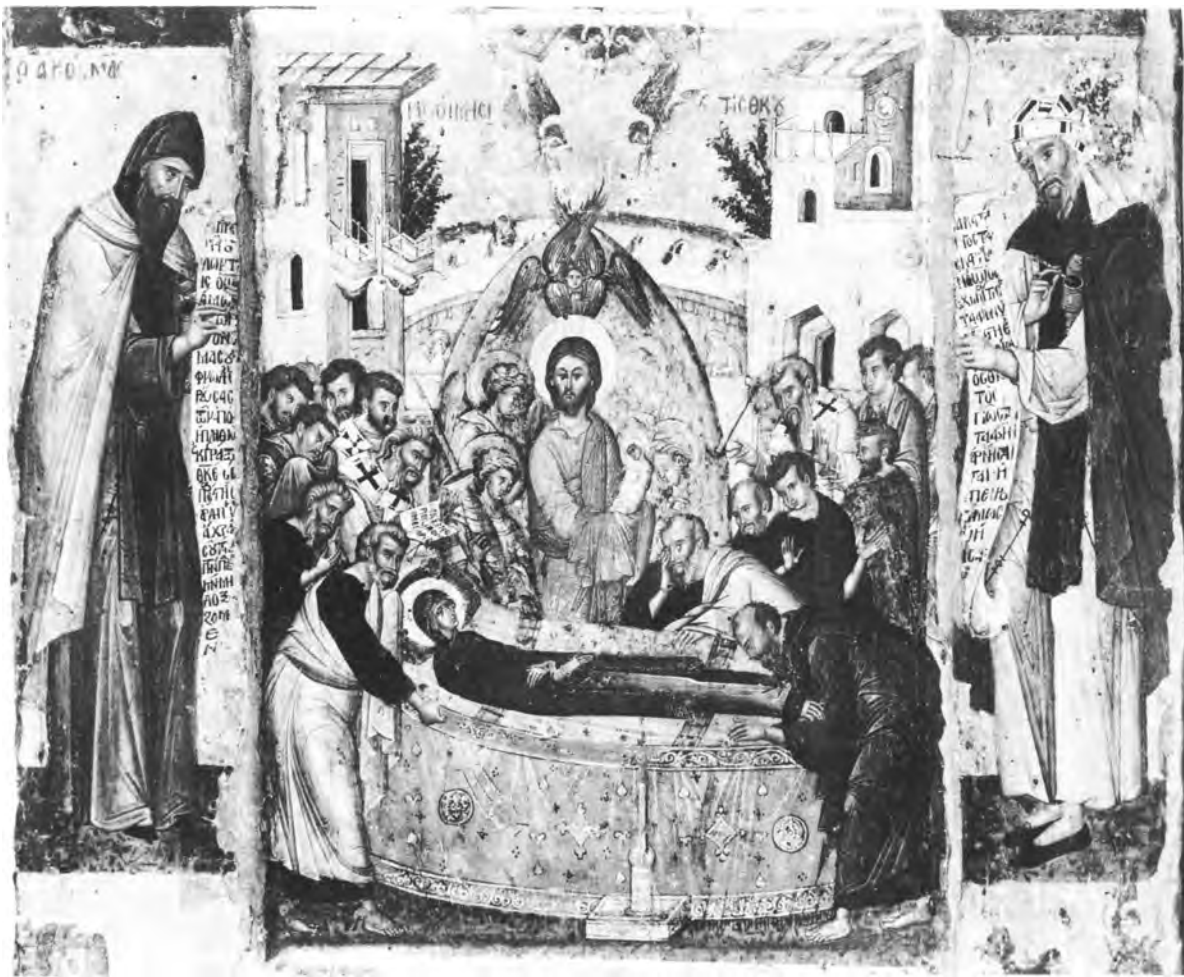
Eglise Saint-Georges à Kaloucha : a) Les saints diacres représentés sur les côtés orientales des deux piliers dans le chœur (dessin A. Mazakova), b) Les saints diacres sur les pilastres entre les trois absides (dessin A. Mazakova).



Η Κοίμηση της Εθνικής Πινακοθήκης της Φλωρεντίας.



Η Κοίμηση του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών.



Η Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου. Κεντρικό θέμα και μελωδοί.



Η εικόνα του JHS. Η Σταύρωση.





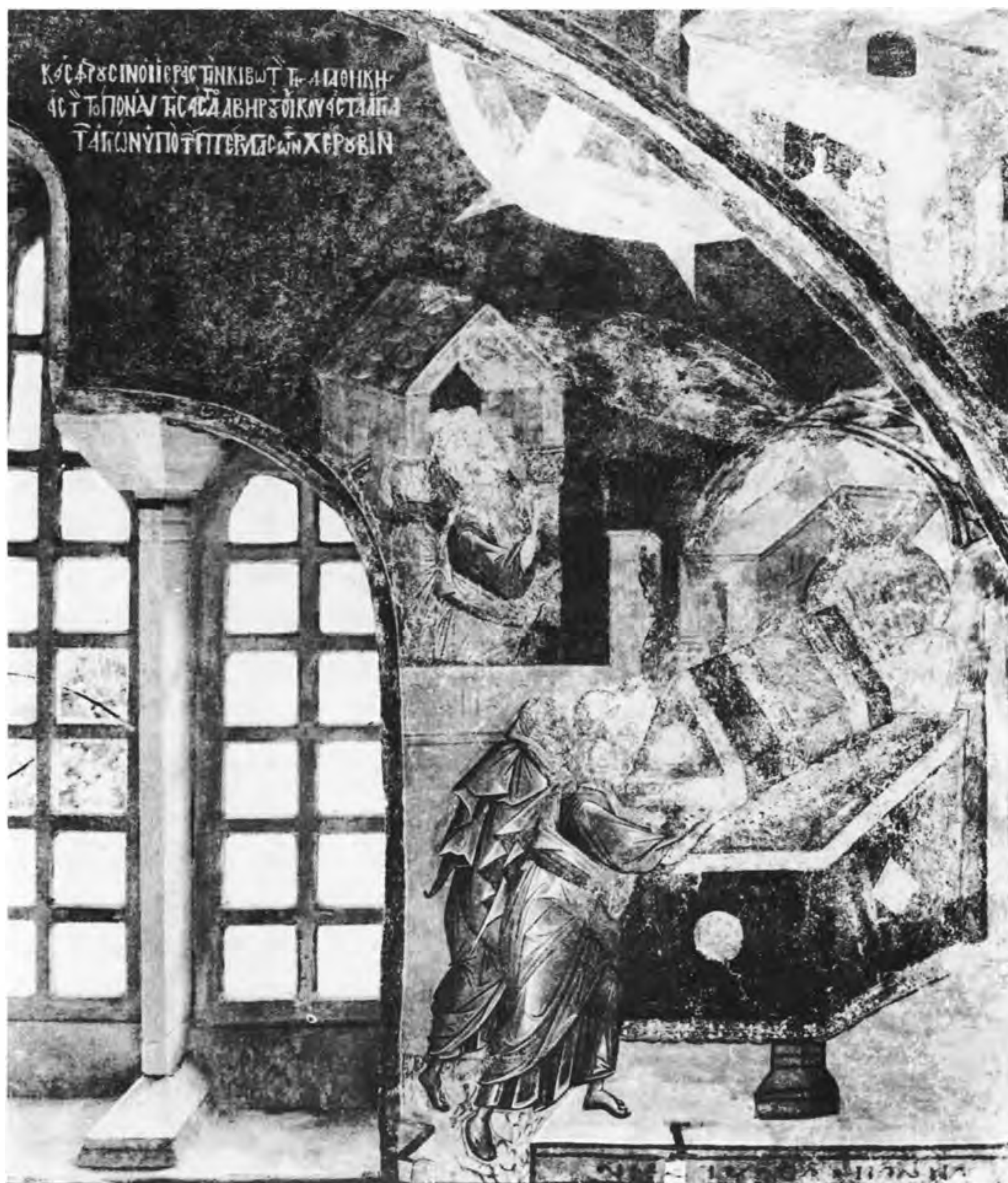
Η Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου: α-β) Αριστερός όμιλος. Απόστολοι και λεπτομέρεια.



Η εικόνα του Ανδρέου Ρίτζου του Τόκιο. Η Ανάληψη (λεπτομέρεια).



Η Κοίμηση στην πίσω όψη της εικόνας της Παναγίας του Ντον (λεπτομέρεια).



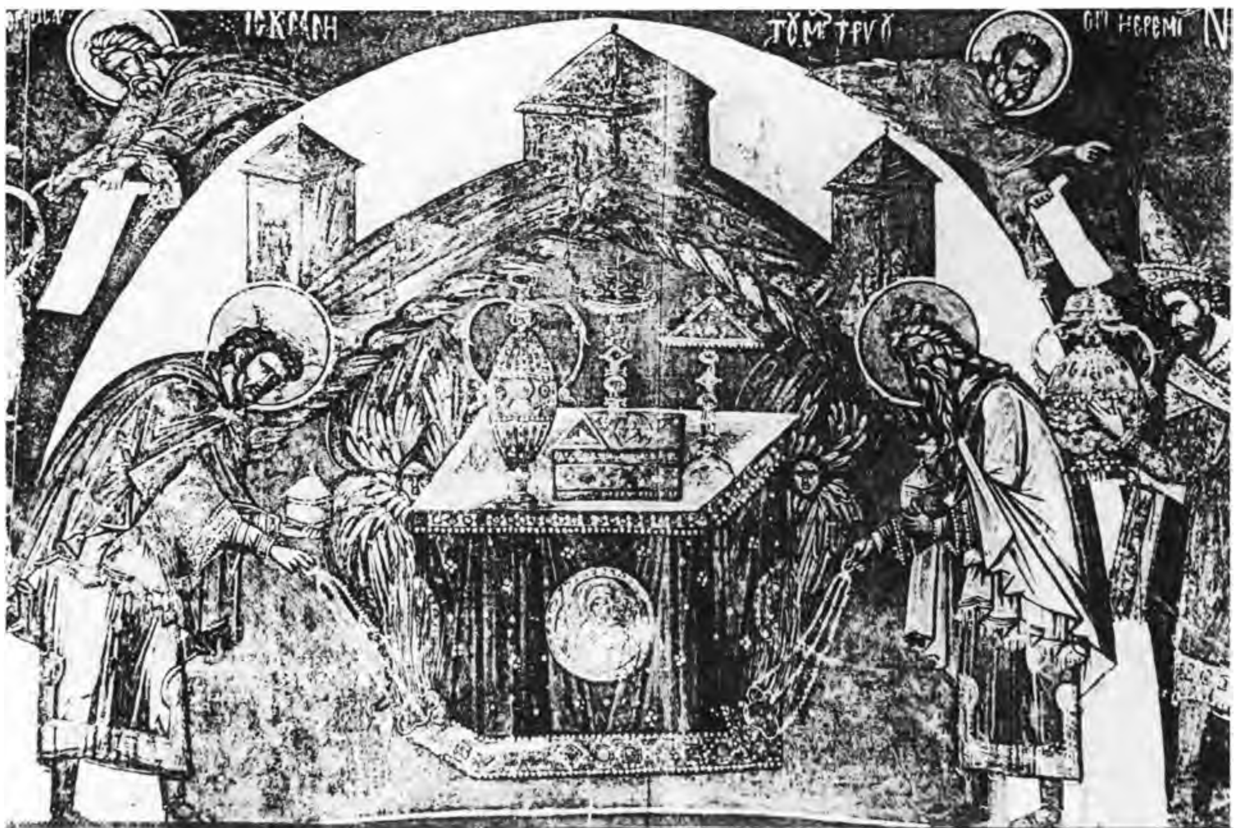
Η εγκατάσταση της κιβωτού στο ναό του Σολομώντα. Τοιχογραφία του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας (από P. Underwood, *Kariye Djami*).





Χφ. Vat. gr. 1162: α) φ. 133v, β) φ. 82v (από C. Stornajollo).



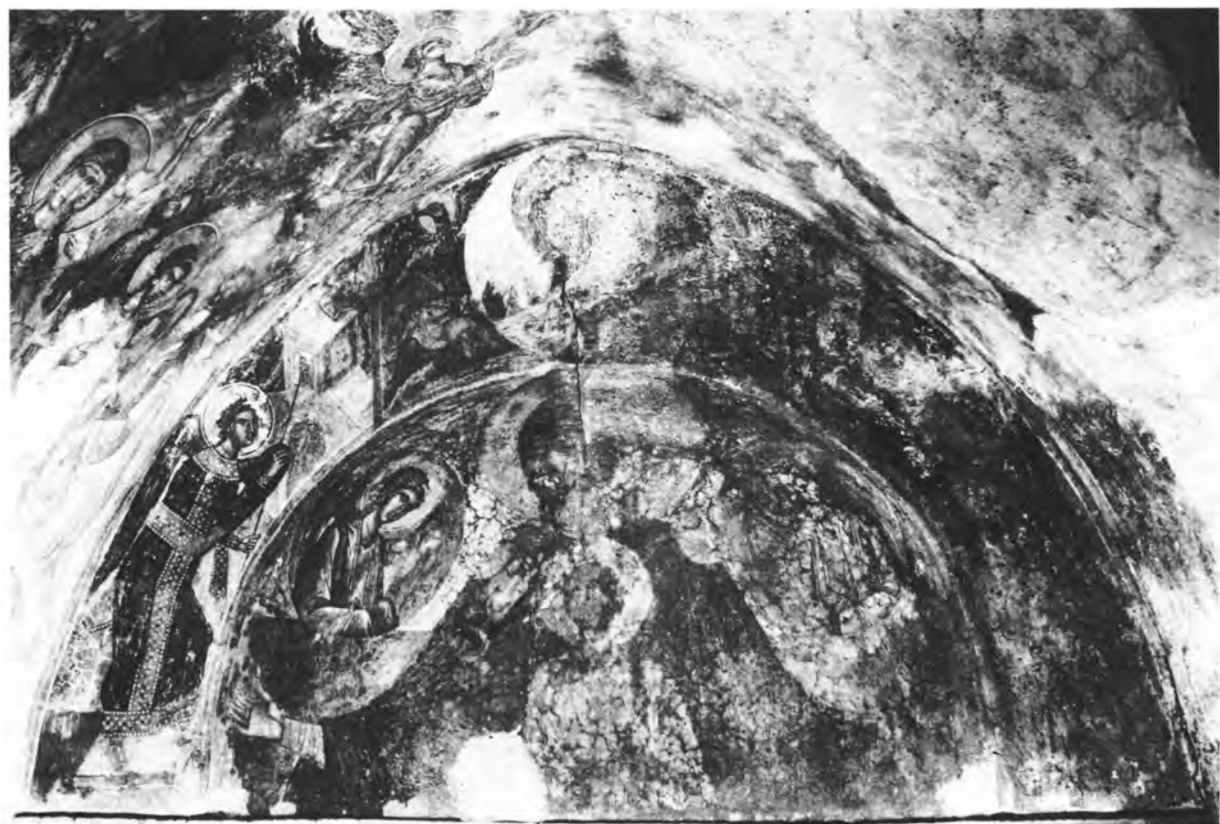


α) Χφ. Vat. gr. 746, φ. 231v (από L. Brubaker), β) Η Σκηνή του Μαρτυρίου στην Κουρτέα ντε Άργκες (από O. Tafrali).



Η Σκηνή του Μαρτυρίου στο Λέσνοβο (από G. Millet - T. Velmans).





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Παναγία κόγχης, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Παναγία κόγχης.





Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α) Η Πεντηκοστή, β) Η Ετοιμασία του Θρόνου (λεπτομέρεια από την Πεντηκοστή).





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Στηθάρια ιεραρχών και Συλλειτουργούντες (λεπτομέρεια), β) Επισκοπή, ναΐσκος Αγίου Αντωνίου. Συλλειτουργούντες (λεπτομέρεια).



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Θυσία του Αβραάμ.





Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α) Το Γενέσιο της Θεοτόκου, β) Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Κοίμηση της Παναγίας.





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Γέννηση, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Γέννηση.





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Υπαπαντή, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Υπαπαντή.



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Βάπτιση.





α) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Βάπτιση, β) Μονή Βαλσαμονέρου. Η Βάπτιση.





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Μεταμόρφωση, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Μεταμόρφωση.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Βαϊοφόρος, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Βαϊοφόρος.





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Έγερση του Λαζάρου, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Έγερση του Λαζάρου.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Σταύρωση.





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη, β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη.





α) Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Ιωάννης ο Πρόδρομος (λεπτομέρεια από τη Βάπτιση) (βλ. και Πίν. 194), β) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Ο Παράδεισος (λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία).





Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α-β) Βαϊοφόρος (λεπτομέρειες) (βλ. και Πίν. 197α).



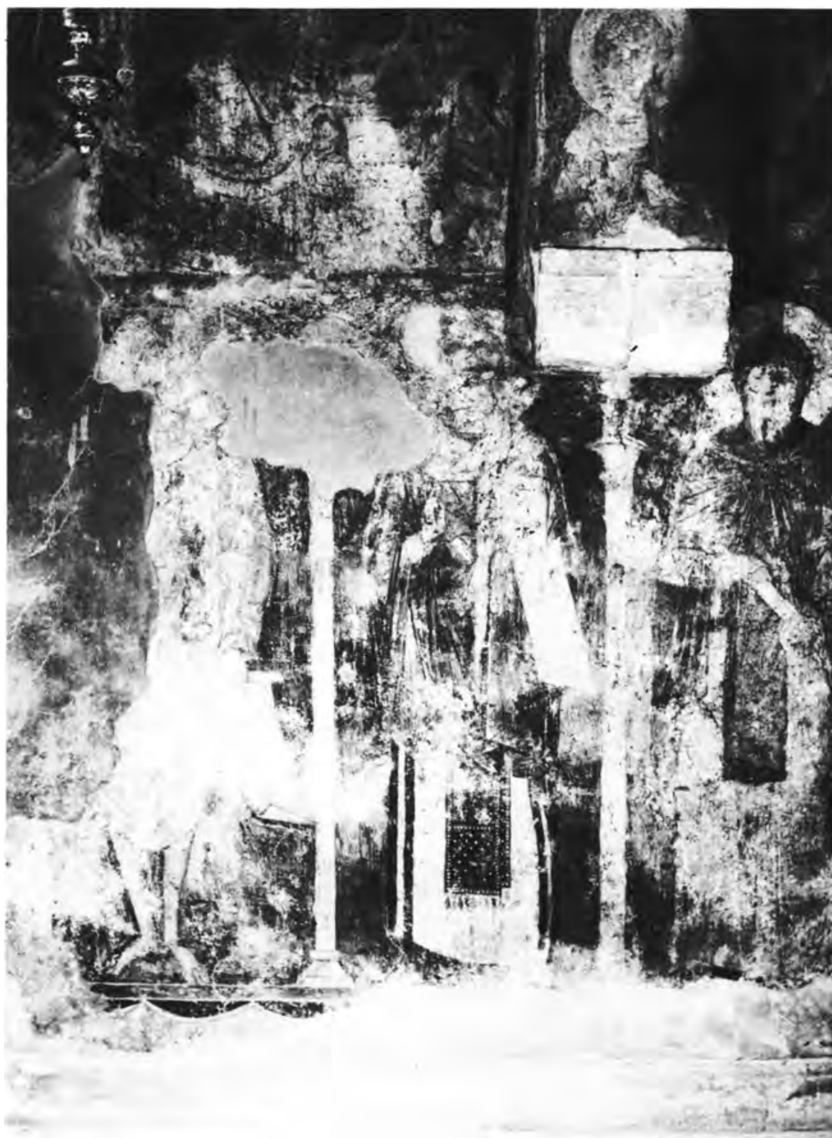


Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α) Αγία Αικατερίνη, άγιος Φραγκίσκος, Παναγία η Σκέπη, β) Άγιος Ονούφριος, άγιος Γεώργιος.





α) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Άγιος Ονούφριος, β) Αγία Παρασκευή Αμαρίου, ναός της Παναγίας, 1516. Η Μεταμόρφωση.





Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου: α) Άγιος Αντώνιος, άγιος Νικόλαος, Ιωάννης ο Πρόδρομος, β) Στρατιωτικοί άγιοι.



Σκλαβεροχώρι, ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια) (βλ. και Πίν. 199).





α) Καπετανιανά, ναός της Παναγίας. Η Ανάληψη (λεπτομέρεια), β) Μονή Βαλσαμονέρου. Κλίτος Παναγίας, 1407. Διάκονος.







Μονή Βαλσαμονέρου: α) Κλίτος Προδρόμου, 1407-1428. Ασκητής άγιος, β) Κλίτος αγίου Φανουρίου, 1431. Χριστός Παντοκράτορας, γ) Κλίτος αγίου Φανουρίου, 1431. Άγιος Γερμανός.